

N. 136, Ottobre 2009

Università degli Studi di Siena
Università degli Studi di Napoli 'Federico II'
Centro Di della Edifimi srl

Rivista fondata da
Mauro Cristofani e Giovanni Previtali.

Redazione scientifica:
Fiorella Sricchia Santoro, direttore
Francesco Aceto, Benedetta Adem bri,
Giovanni Agosti, Alessandro Angelini,
Alessandro Bagnoli, Roberto Bartalini,
Luciano Bellosi, Evelina Borea, Francesco
Caglioti, Laura Cavazzini, Lucia Faedo,
Aldo Galli, Carlo Gasparri, Adriano
Maggiani, Clemente Marconi, Marina
Martelli, Anna Maria Mura, Francesco Negri
Arnoldi, Vincenzo Saladino, Fausto Zevi.

Segretari di redazione:
Benedetta Adem bri, Alessandro Bagnoli.

Consulenti:
Paola Barocchi, Sible de Blaauw,
Caroline Elam, Michel Gras, Nicolas Penny,
Victor M. Schmidt, Carl Brandon Strehlke,
Andrew Wallace-Hadrill, Paul Zanker.

Redazione:
Università degli Studi di Siena,
Dipartimento di Archeologia
e Storia delle Arti
via Roma 56, 53100 Siena,
e-mail: prospettiva@unisi.it

Direttore responsabile:
Ginevra Marchi

© Copyright: Centro Di, 1975-1982.
Dal 1983, Centro Di della Edifimi srl,
Lungarno Serristori 35, 50125 Firenze.
ISSN: 0394-0802
Chiuso in redazione: dicembre 2010
Stampa: Alpi Lito, Firenze.

Pubblicazione trimestrale.
Un numero € 26 (Italia e estero).
Arretrati € 29.
Abbonamento annuo, 4 numeri
€ 100 (Italia), € 140 (estero).
C.c.p. 53003067.

Distribuzione, abbonamenti:
Centro Di della Edifimi srl
via de' Renai 20r, 50125 Firenze,
telefono: 055 2342668, fax: 055 2342667,
edizioni@centrodi.it
www.centrodi.it

Autorizzazione del Tribunale di Firenze
n. 2406 del 26.3.75.

Iscrizione al Registro Operatori
di Comunicazione n. 7257.



Associato all'Unione Stampa Periodica Italiana

Sommario

Saggi:	
Tomaso Montanari	Bernini per Bernini: il secondo 'Crocifisso' monumentale. Con una digressione su Domenico Guidi 2
Contributi:	
Gabriele Fattorini	Una 'Santa Chiara' smarrita di Domenico di Niccolò "dei cori" 26
Alessandra Pattanaro	Una 'Sacra Famiglia' del giovane Garofalo e un appunto sul Costa a Ferrara 31
Stefano L'Occaso	Disegni e dipinti per il tardo manierismo mantovano 35
Barbara Maria Savy	Un 'San Girolamo' nella Pinacoteca Malaspina restituito a Paolo Veronese 47
Rosalba Dinoia	Il giovane Luigi Calamatta, Gaspard Dughet e il cardinale Antonio Tosti: notizie dall'Ospizio di San Michele 52
Libri e mostre:	
Giovanni Agosti	Il <i>Francesco II</i> di Molly Bourne 69

Bernini per Bernini: il secondo 'Crocifisso' monumentale. Con una digressione su Domenico Guidi

Tomaso Montanari

1. Il grande 'Crocifisso' bronzeo dell'Escorial, riaffiorato alla coscienza degli studi solo nel 1924, è una delle voci meno frequentate del catalogo di Gian Lorenzo Bernini (fig. 1).¹

Si tratta della sua unica figura completa in metallo, autonoma e mobile, che ci sia pervenuta (cioè l'unica non ancorata, fisicamente e concettualmente, ad un complesso monumentale come il Baldacchino, la Cattedra o l'Altare del Sacramento in San Pietro); della sola figura che gli sia stata commissionata dall'estero, e che sia uscita dall'Italia, prima del 1685; e, infine, dell'unica opera che, mentre egli

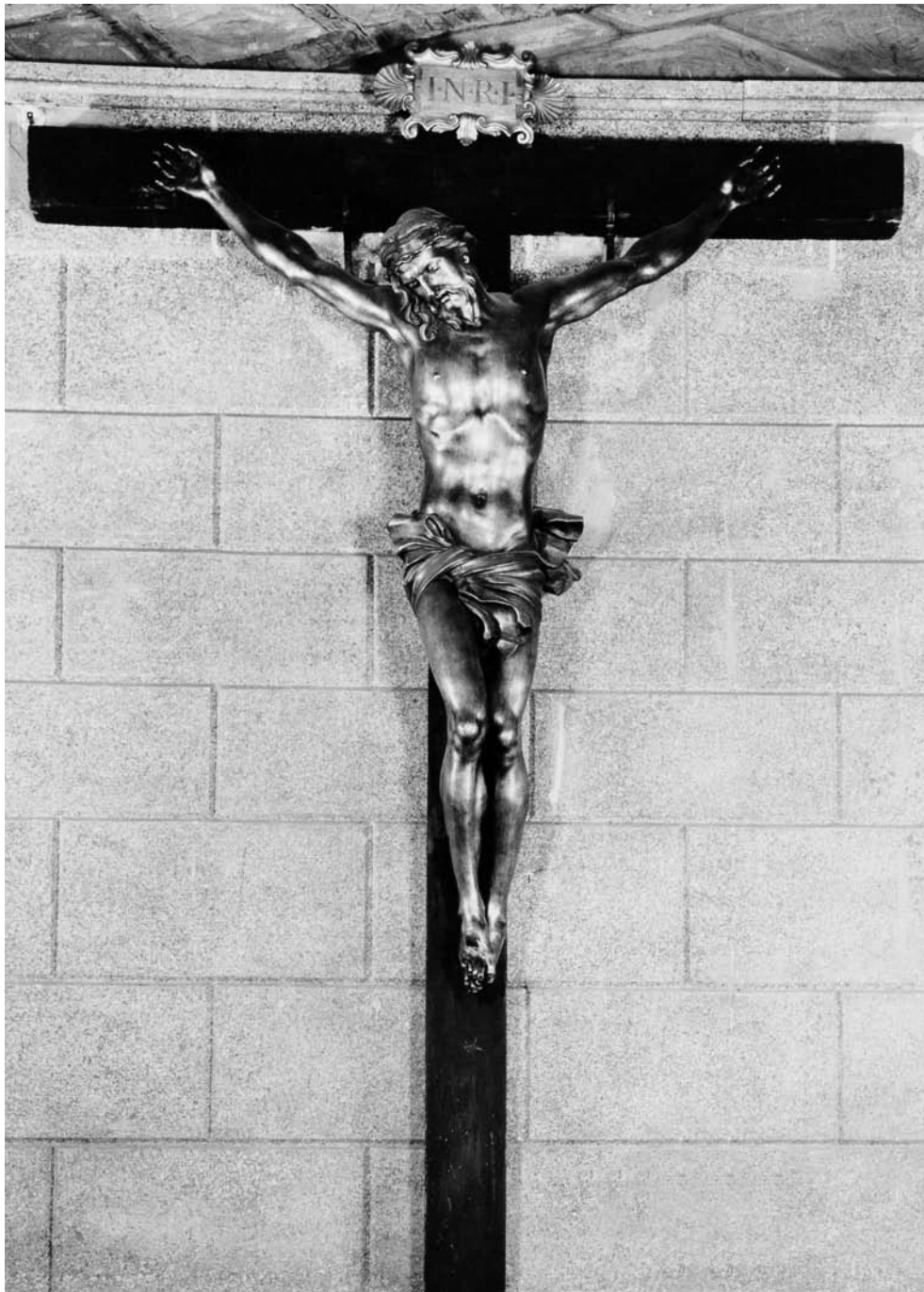
era ancora vivo, sia stata in qualche modo rifiutata, o comunque ritenuta non idonea al ruolo per cui era stata concepita.

Si tratta anche di una delle sculture meno documentate dell'intera produzione berniniana, e sulle esatte circostanze della sua genesi sappiamo tuttora molto poco. Filippo Baldinucci appare, anche in questo caso, la fonte più importante e attendibile. Egli afferma che, tra il 1652 ed il 1655, Gian Lorenzo "condusse ad istanza del re delle Spagne Filippo IV un gran crocifisso di bronzo, che ebbe suo luogo nella Cappella de' sepolcri de' re".² Coerentemente, nel preziosissimo catalogo della scultura metallica che segue la biografia, è registrato il "Crocifisso grande al naturale, per l'altare della Cappella reale di Filippo IV in Madrid".³

L'importante notizia di questa commissione reale spagnola è stata sostanzialmente obliterata a causa di un fortunosissimo passaggio della monografia berniniana di Stanislao Frascchetti. Questi volle vedere proprio il 'Crocifisso' escorialense nel "corpo santo dentro una ricchissima cassa" che (stando al *Diario* di Giacinto Gigli) Innocenzo X mandò a donare alla regina di Spagna nel 1649. Dunque, l'allusione di Baldinucci ad una iniziativa autonoma del re di Spagna sarebbe stata errata e avrebbe occultato, a un tempo, l'ennesima commissione papale e la genesi di uno straordinario regalo diplomatico.⁴ Da allora, sia la bibliografia berniniana, che quella escorialense considerano, quasi invariabilmente, l'opera alla stregua di un dono di papa Pamphili a Filippo IV, o a Marianna d'Austria.⁵

Ma sarebbe bastata una retta lettura della frase per comprendere che il diarista si riferiva invece alla reliquia di un martire sontuosamente incastonata.⁶ Ancor meglio si può fare incrociando la letteratura berniniana con quella algardiana: grazie a quest'ultima si apprende che il cardinale Niccolò Ludovisi, legato di Innocenzo X, incontrando a Milano la futura regina di Spagna che scendeva da Vienna a Madrid, le recò in dono, il 5 agosto 1649, per l'appunto una ricchissima cassa gettata in argento su modello di Algardi, e contenente il corpo di Santa Beatrice Martire.⁷ D'altra parte, la ricostruzione di Frascchetti è stata di recente messa in crisi anche da un decisivo (ancorché reticente) documento che dimostra che il 'Crocifisso' di Bernini fu invece pagato (e ben mille scudi) direttamente da Filippo IV, e che esso salpò da Civitavecchia alla volta di Alicante durante l'ambasciata del Duca di Terranova, vale a dire tra il febbraio 1654 ed il giugno 1657.⁸

Questo ritrovamento ha convalidato la



1. Gian Lorenzo Bernini: 'Crocifisso' (1655-1656). El Escorial, Monastero di San Lorenzo, Cappella del Collegio.

circostanziata versione di Domenico Bernini: “Filippo Quarto re delle Spagne li richiese et hebbe un Crocifisso di bronzo più grande del naturale, che collocò nella gran Cappella dei sepolcri dei re, e ne ricevè una gran collana d’oro per honorario”.⁹ Tutto ciò, lungi dal lenire, acuisce il nostro desiderio di conoscere le circostanze della commissione; di leggere il carteggio diretto ed indiretto che la dovette istruire; di ripercorrere i dettagli della sua realizzazione.¹⁰

Vorremmo soprattutto sapere se, il 15 marzo del 1654 – quando il pantheon sotterraneo venne consacrato alla Santa Croce, e Filippo IV vi depose il corpo in parte incorrotto di Carlo V – il ‘Crocifisso’ presente sull’altare fosse già quello di Bernini, o invece ancora quello che Pietro Tacca aveva donato a Filippo III nel 1616, e che già nel 1642 Giovanni Baglione aveva detto collocato nella cripta funebre (fig. 2).¹¹

A giudicare dall’andamento del perizoma e dalle dimensioni del crocifisso raffigurato nell’incisione di Pedro de Villafranca che fissa lo stato di fatto al momento della cerimonia del 1654 (fig. 3), sull’altare doveva esserci il ‘Cristo’ del Tacca.¹² D’altra parte, alcuni documenti romani posteriori al novembre 1655 accennano alla creazione di un ‘Cristo’ da parte di Bernini,¹³ il che induce a ipotizzare che il bronzo per la Spagna sia stato fuso proprio nel corso di quell’anno.

Ciò tornerebbe assai bene con il fatto che nel 1657 la celebre *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el real del Escorial* del padre Francisco de Los Santos (fig. 4) poteva annotare che il bronzo di Tacca era ormai stato spostato sull’altare della Sagrestia, perché ritenuto troppo grande, ed era stato sostituito da un ‘Crocifisso’, alto circa un metro e mezzo, realizzato a Roma.¹⁴

Ma il vero colpo di scena avvenne nemmeno due anni dopo, quando il capolavoro berniniano dovette cedere inopinatamente il posto d’onore ad un terzo ‘Crocifisso’ bronzeo, ordinato appositamente a Roma (dal Terranova, nel frattempo rientrato in patria e divenuto soprintendente delle opere del re), giunto in Spagna il 28 luglio 1659 e collocato nell’ipogeo da Filippo IV e dall’*apostador real* Diego Velázquez.¹⁵ Si trattava di una delle prime prove di Domenico Guidi (fig. 5), un’opera che variava il ‘Cristo’ modellato da Alessandro Algardi per il cardinale Giacomo Franzoni, e più tardi fuso in bronzo (forse proprio da Guidi) e collocato nella cappella di quella famiglia nella chiesa di San Carlo a Genova (fig. 6).¹⁶

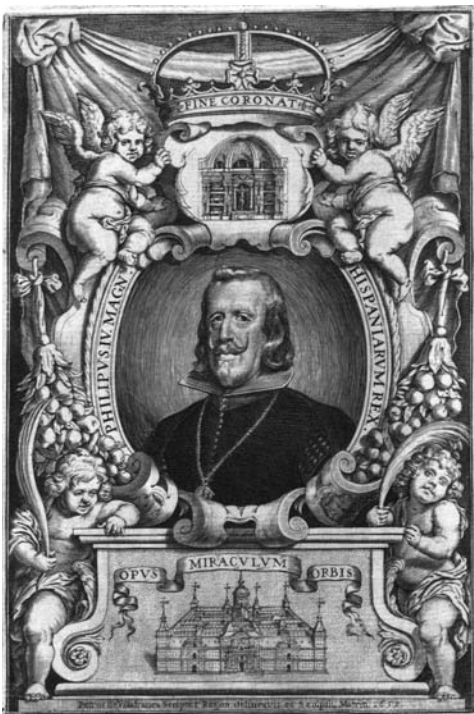
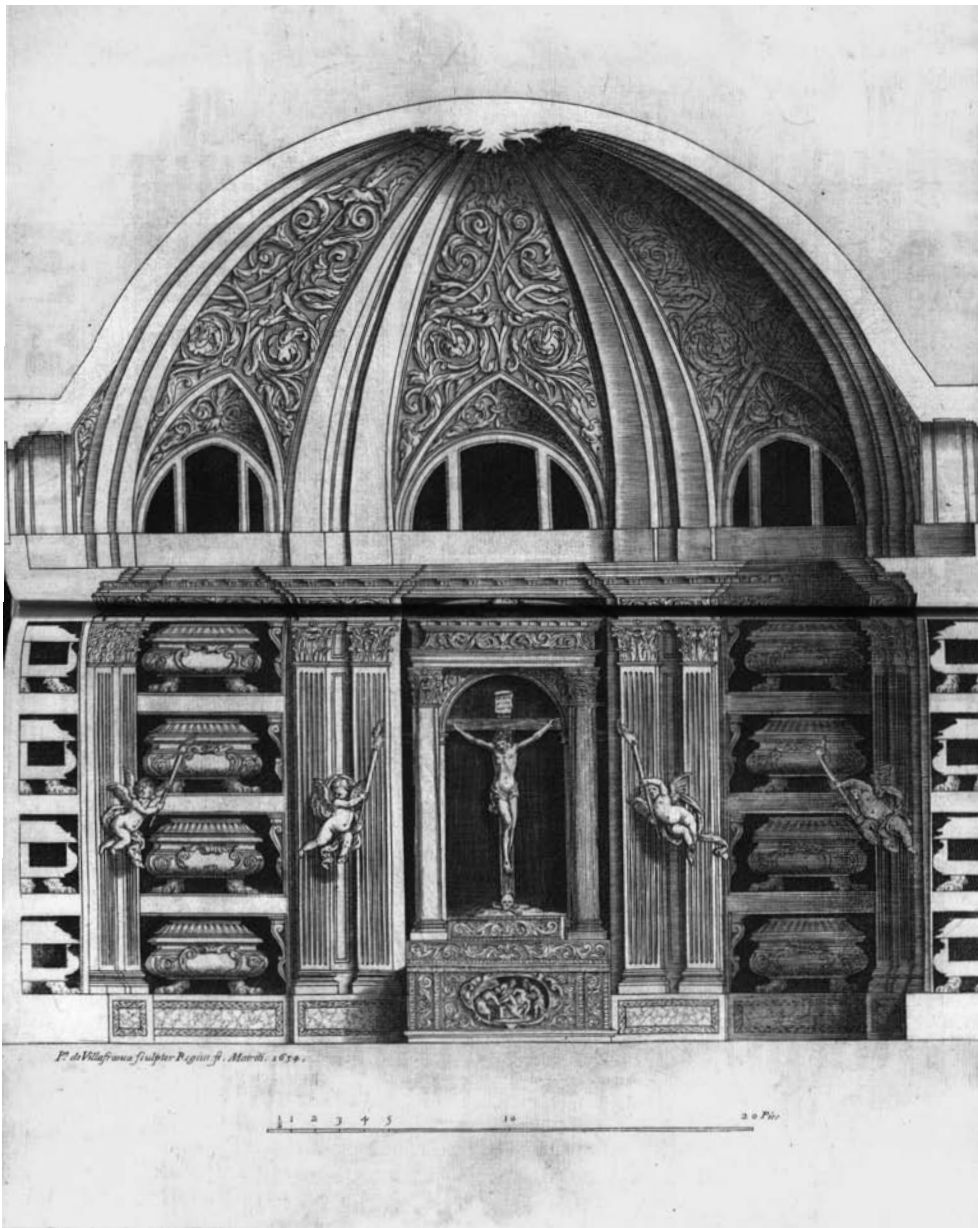
E sarà proprio questa non eccelsa scultura a guidare le preghiere di Filippo IV e dei suoi successori, rimanendo saldamente al suo posto fino ad oggi.

Sarebbe vano cercare nell’antica letteratura biografica berniniana, non dico una spiegazione, ma perfino un accenno, a questa imbarazzante detronizzazione iberica. In compenso, Filippo Baldinucci ricorda che Gian Lorenzo non perse interesse per quell’opera sfortunata: “Aveva il cavaliere fatto per la maestà del Re di Spagna il Crocifisso di bronzo di che altra volta abbiamo parlato, ed un altro simile ne avea condotto per sé medesimo, e men-

tre si trovava in Francia ordinò ai suoi che lo donassero al cardinal Pallavicino”.¹⁷ Per tutto il Novecento, la ricerca dell’esemplare donato al cardinale gesuita Sforza Pallavicino è stata una croce degli studi berniniani. Nel 1955 Federico Zeri pensò di averlo rintracciato in un piccolo crocifisso della cappella di Palazzo Pallavicini a Roma (fig. 7),¹⁸ e nel 1956 anche Valentino Martinelli, aderì all’idea, seppur con qualche riserva.¹⁹ Nella seconda edizione del suo *Bernini*, Rudolf Wittkower non prese una posizione definitiva: in una scheda particolarmente lunga e sofferta, egli confessò di considerare



2. Pietro Tacca: ‘Crocifisso’ (1614-1616 circa). El Escorial, Monasterio de San Lorenzo, Sagrestia della Sagrada Forma.



3. Pedro de Villafranca: 'Veduta del Panteón de los Reyes' (1654). Incisione.

4. Pedro de Villafranca: 'Antiporta' (1657) di Francisco De Los Santos, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el real del Escorial*, Madrid, en la Imprenta Real, 1657.

molto invitante la proposta di Zeri, pur trovando nel bronzo di Palazzo Pallavicini caratteristiche più algardiane che berniniane.²⁰ In anni più vicini a noi, Antonia Nava Cellini e Jennifer Montagu hanno restituito con decisione il 'Crocifisso' Pallavicini ad Alessandro Algardi, considerando implicitamente disperso quello Pallavicino di Bernini.²¹

D'altra parte, tra la famiglia genovese dei Pallavicini e il cardinale Sforza Pallavicino non c'era alcun nesso significativo,²² e i documenti relativi all'eredità di quest'ultimo hanno dimostrato che l'esemplare contumace era davvero "grande quanto il naturale", come diceva Baldinucci.²³ Restava dunque da "cercare un'opera vicina a quella spagnola per iconografia e dimensioni".²⁴

2. Scopo delle pagine che seguono è mostrare perché quest'opera dispersa si possa finalmente identificare nel 'Cristo' conservato dal 2006 presso l'Art Gallery of Ontario, a Toronto (fig. 9).²⁵ L'esame di quest'ultima figura ha anche consentito di formulare un'ipotesi circa le ragioni che indussero Bernini a realizzare un secondo 'Crocifisso' monumentale: una delle sue tre sculture eseguite senza committente (le altre due essendo ovviamente la 'Costanza Bonarelli' e la 'Verità'), l'unica in bronzo.

Fin dal 2002 Maurizio Fagiolo dell'Arco aveva pubblicato la scultura con la corretta attribuzione a Bernini,²⁶ ma fu solo quando ebbi occasione di vederla direttamente (nel dicembre 2004)²⁷ che mi convinsi dell'assoluta bontà di questa conclusione.

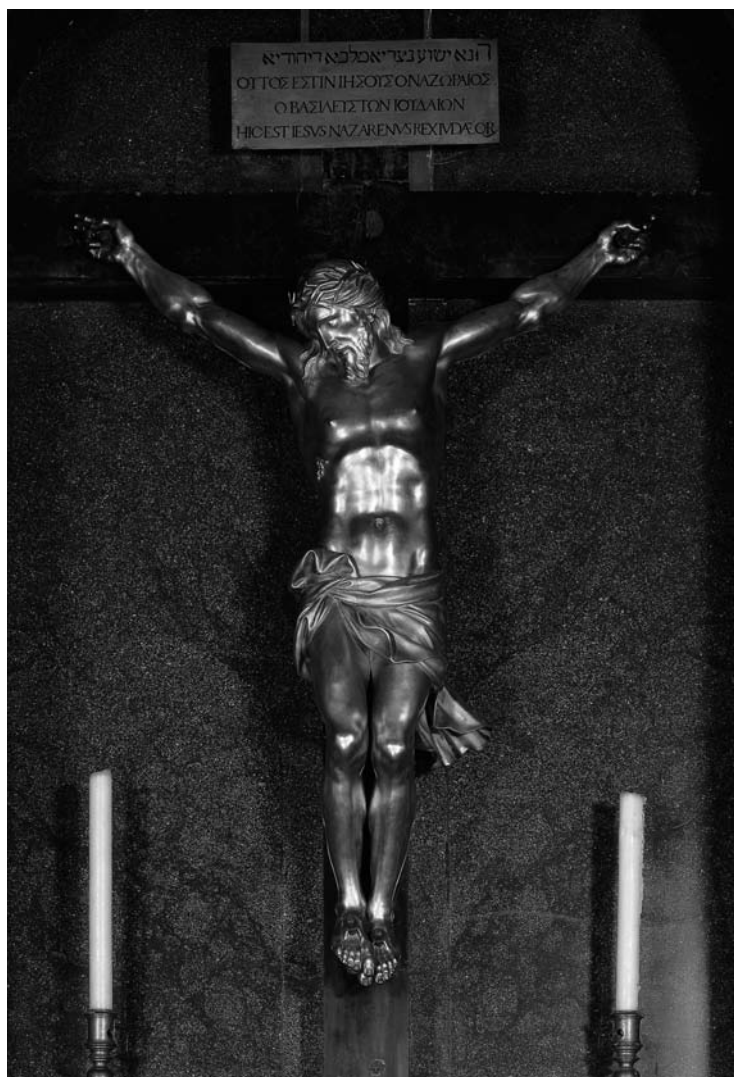
I punti fondamentali che militano a favore di una piena e incondizionata paternità berniniana sono l'eccezionale qualità del modellato, ma anche della rinettatura (fig. 8), e le decisive varianti che distinguono il 'Cristo' canadese da quello spagnolo.

I due 'Cristi' sono egualmente alti: misurati dalla cima del capo alla punta del piede più basso ascendono entrambi ad esattamente centoquarantacinque centimetri. Entrambi sono stati gettati in più parti, assemblate dopo la fusione. Un esame ravvicinato della seconda versione, quella oggi in Canada, permette di apprendere che essa è composta da sei sezioni: la parte superiore del torso e la testa; le due braccia; la parte inferiore del torso, ed una porzione delle gambe; lo svolazzo del perizoma; infine, la parte inferiore delle gambe.

Inoltre, è identica anche la patina scura dei due bronzi. Quest'ultima affermazione sembra radicalmente smentita dalle fotografie, ma dopo che ho potuto studiare a lungo il 'Crocifisso' dell'Escorial,²⁸ ho constatato come la strana superficie che spesso ha incuriosito la bibliografia non sia dovuta ad una doratura, magari moderna, né ad una cattiva pulitura, quanto invece ad una vera e propria verniciatura (fig. 10), evidentemente recentissima e per di più decisamente sommaria, e limitata solo alle parti in vista (cioè a quelle accessibili senza staccare il corpo dalla croce). Una verniciatura che, naturalmente, bisognerebbe avere il coraggio di rimuovere.

Ma veniamo al punto cruciale, che è rappresentato dalle numerose varianti che distinguono i due 'Crocifissi': essi sono infatti fratelli, ma non gemelli.

L'unica parte apparentemente fusa da una matrice perfettamente identica sembra la



5. Domenico Guidi: 'Crocifisso' (1659). El Escorial, Monastero di San Lorenzo, Panteón de los Reyes.

6. Alessandro Algardi: 'Crocifisso' (modellato nel 1654 circa; fuso nel 1677 circa). Genova, Santi Vittore e Carlo, Cappella del Crocifisso.

testa, mentre tutto il resto è stato (in misura maggiore o minore) rimodellato da Bernini, che ha introdotto varianti di diversa importanza.

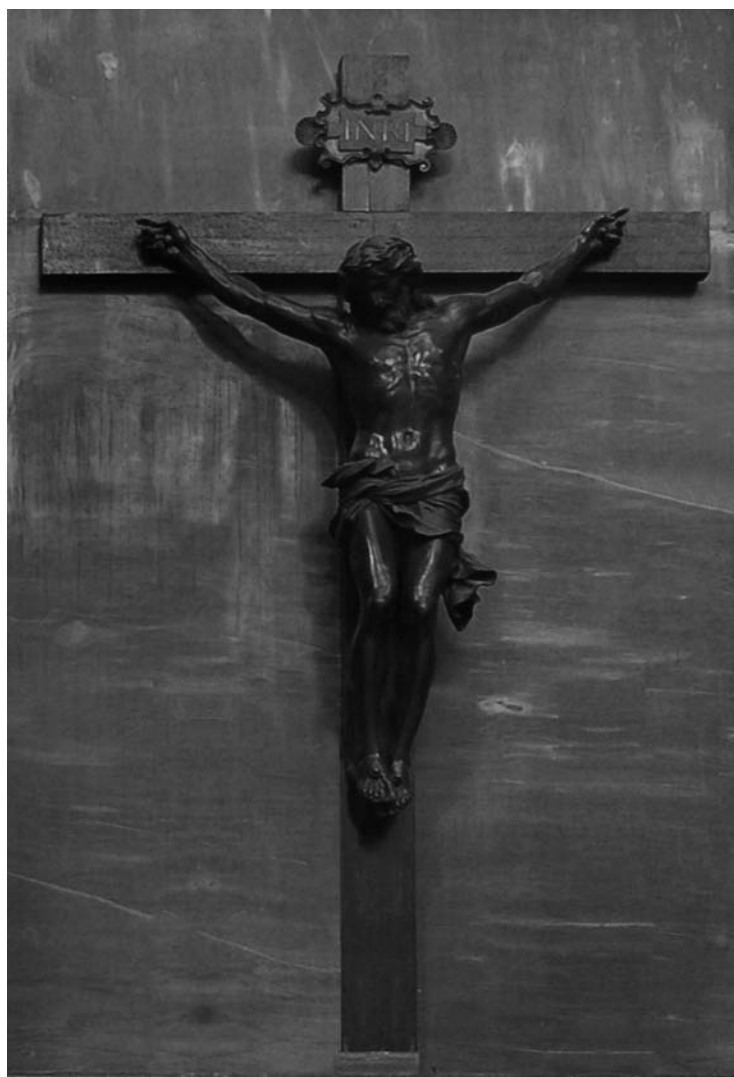
Anticipo qui la conclusione più importante del mio esame: Bernini è reintervenuto sull'opera perché ha voluto trasformare un 'Cristo morto' in un 'Cristo' ancora vivo, ma prossimo allo spirare.²⁹ Egli, cioè, ha voluto far virare il suo 'Cristo' da un'iconografia più tradizionale ad un'altra che, pur avallata da una ricca e autorevole tradizione, rimaneva decisamente minoritaria.³⁰ Vedremo, tuttavia, come il suo scopo non fosse affatto iconografico. Per ora, importa notare che Bernini ha raggiunto questo risultato salvando un solo tassello, e procedendo ad una radicale sostituzione, o almeno ad una rilavorazione, degli altri.

La prima spia di questa metamorfosi è l'assenza della ferita sul costato del bronzo canadese (fig. 11): vale a dire del più visibile segno di discriminare tra un Cristo

vivo e un Cristo morto, giacché il centurione sferrò il colpo di lancia solo dopo la morte del Signore. Ciò, tuttavia, non è particolarmente significativo, perché si tratta di un segno molto superficiale che Gian Lorenzo ricavò, a freddo, dopo la fusione.

Assai più importante è che Bernini sostituisca le mani aperte in abbandono, con mani ancora dolorosamente contratte (figg. 12, 13), e i piedi ormai mollemente pendenti, con piedi che invece si innalzano sul legno della croce (figg. 14, 15), come in un terribile, ultimo tentativo di divincolarsi, il quale si propaga anche ai muscoli dei polpacci, e a tutta la struttura delle gambe. Anche la parte inferiore del torso, l'addome, diviene ora teso e contratto, laddove prima era completamente rilassato. Come un correlativo oggettivo di questa tacita rivoluzione, il perizoma si innalza ora in un lembo di stoffa: quasi che l'ultimo sospiro di Gesù lo sollevasse (fig. 16).

Tutto il pannello appare più meditato e complicato, e se possibile ancora più elegante e ricercato che nella prima versione. E la parte aggiunta di sana pianta equivale ad una firma di Bernini, che ri-



7. Alessandro Algardi: 'Crocifisso' (modello del 1646 circa). Roma, Palazzo Pallavicini Rospigliosi.



8. Gian Lorenzo Bernini: 'Crocifisso' (1659 circa), particolare del volto. Toronto, National Gallery of Ontario.

troviamo analoga in moltissime sculture del sesto e settimo decennio del secolo, e che – come spesso in Bernini – dialoga serratamente con la pittura contemporanea, e in primo luogo ancora con Guido Reni, che non molti anni prima aveva messo a punto il suo tipo del Cristo vivo.³¹ Ma non sono solo le varianti di invenzione e di composizione a sostenere una piena attribuzione a Bernini del bronzo canadese.

Un altro elemento decisivo è l'altissima qualità della sua lavorazione dopo la fusione, cioè della sua pulitura e cesellatura.³² Anzi, il bronzo canadese appare molto più finito, e rinettato con più cura, di quello spagnolo. Per evidenziare queste differenze, ma anche per far notare la ri-

levanza del lavoro eseguito nella fase finale di realizzazione ci si può concentrare sull'unica parte perfettamente identica tra le due opere: la testa. Ebbene, proprio qui saltano agli occhi varianti evidenti: a cominciare dalla resa della corona di spine, che è assai più sommaria nell'esemplare per il re di Spagna (figg. 17, 18). Naturalmente, la calibratura di questi interventi era strettamente commisurata alla destinazione dell'opera, e quindi alle condizioni della sua percezione: mentre non aveva senso indugiare in minuti dettagli di un bronzo da collocare sull'altare di una buia cappella ipogea, la stessa cosa ne aveva, al contrario, moltissimo in un bronzo che – come cercherò di mostrare – nasceva come un'opera dimostrativa, votata ad una fruizione privata e ravvicinatissima.

Alcuni indizi parlano anzi di una applicazione quasi maniacale anche in zone che sarebbero state difficilmente visibili per-

fino nello studio dell'artista. Alludo per esempio alla regione della nuca del Cristo, che appare come squassata da profonde onde di bronzo (fig. 19).³³ Un celebre disegno realizzato a Parigi nel 1665, mostra che Bernini doveva essere ossessionato da questa invenzione fantastica, e anche dalla possibilità di percepirla: il crocifisso adorato da San Girolamo è infatti sdraiato di scorcio, e proprio in modo da gettare in faccia allo spettatore la visione della testa del Cristo, disegnata in modo da restituire l'effetto di quell'oceano di bronzo in tempesta (fig. 20).

E non appare un caso che proprio nei giorni in cui Bernini disegnava il 'San Girolamo', egli scrivesse ai suoi familiari, a Roma, dando loro importanti disposizioni sulla sorte del suo secondo 'Crocifisso' bronzeo monumentale.³⁴

3. Come ho già detto, sono portato a ritenere che la scultura cui l'artista si riferiva in quel carteggio vada identificata proprio nel bronzo oggi a Toronto.

Ma prima di discutere questa proposta, esaminiamo brevemente due possibilità alternative.

Nel 1985 Sandrina Bandera Bistoletti ha reso note, e in parte pubblicato, due importanti lettere indirizzate a Bernini dal cardinale Antonio Barberini.³⁵ Nella prima, dell'11 novembre 1655, Antonio chiede a Gian Lorenzo "di farmi fondere l'altra testa della santa memoria di Urbano, e di compirmi il favore del Crocifisso";³⁶ nella seconda, spedita il 10 marzo 1656, il cardinale ringrazia l'artista per avergli "di già gettato il Cristo".³⁷

La Bandera ha collegato questi testi alla genesi di due importanti bronzi poi passati nelle mani di Luigi XIV, ma se in un primo tempo ella ha correttamente riferito la data del primo inventario reale in cui essi effettivamente compaiono (quella del 1684),³⁸ in un secondo contributo ha erroneamente affermato (per un *lapsus*, o per suggestione del catalogo delle sculture del Louvre del 1957)³⁹ che essi sarebbero state presenti nelle collezioni reali francesi fin dal 1663.⁴⁰

Ciò ha indotto alcuni interventi successivi a dedurre che le due sculture fossero concepite fin dall'inizio come un dono diplomatico, e che esse fossero presso il Re Sole fin dal 1656.⁴¹

In verità, la bibliografia sulle raccolte della corona di Francia era perfettamente al corrente del reale svolgimento dei fatti: le due sculture berniniane furono consegnate al *garde-meuble* di Luigi XIV il 28 maggio 1672 per conto degli eredi di Antonio Barberini, scomparso a Nemi nell'agosto 1671.⁴² Il passo del giornale di



9. Gian Lorenzo Bernini: 'Crocifisso' (1659 circa).
Toronto, National Gallery of Ontario.



10. Gian Lorenzo Bernini: 'Crocifisso' (1655-1656), veduta tergale del perizoma. El Escorial, Monastero di San Lorenzo, Cappella del Collegio.

guardaroba precisa anzi che “feu Son Éminence a faict présent au roy”⁴³ del ‘Cristo’. Ora, essendo il Barberini morto improvvisamente e senza aver fatto testamento,⁴⁴ si dovrà pensare che siano stati piuttosto gli eredi (cioè il fratello, cardinal Francesco, e i nipoti cardinal Carlo e principe Maffeo) a decidere di donare al re il ‘Cristo’ berniniano in memoria del congiunto: il che spiegherebbe anche i dieci mesi che passarono tra la morte di Antonio e il recapito degli oggetti al sovrano. L’ipotesi è tanto più verosimile se si rammenta che quest’ultimo aveva tentato di acquistare una parte dei quadri appartenuti ad Antonio, ritraendosi però di fronte alla cifra fissata proprio da quegli stessi eredi.⁴⁵ In ogni caso, sarebbe stato difficile immaginare che, quattro anni prima della Pace dei Pirenei, Antonio Barberini facesse realizzare appositamente per il giovane re di Francia la replica di una statua commissionata da Filippo IV di Spagna: laddove, invece, il dono dello stesso oggetto appare perfettamente accettabile se lo si sposta in avanti di quasi vent’anni e se lo si considera alla stregua di un legato testamentario.

Grazie ad una lettera, fin qui sconosciuta, inviata al cardinal Antonio dal suo se-

gretario Gaspare Marcaccioni si può inoltre stabilire con precisione la data esatta dell’arrivo in Francia del grande ‘Cristo’ bronzeo.⁴⁶ Esso, infatti, venne spedito insieme alla ‘Madonna con il Bambino’ (eseguita in marmo da Antonio Raggi su modello di Bernini) che Antonio Barberini aveva destinato alla chiesa di Saint Joseph des Carmes a Parigi, e che sappiamo esser giunta a destinazione il 10 agosto 1663.⁴⁷ Il ‘Cristo’ dovette quindi rimanere nel palazzo parigino del cardinale Barberini fin quando i suoi eredi non decisero di farlo presentare a Luigi XIV, insieme ad un ritratto bronzeo del papa di famiglia.

Se, però, il busto (sul quale si veda l’appendice) è tuttora visibile al Louvre, il ‘Crocifisso’ scomparve dai documenti già nel 1788.⁴⁸ La registrazione negli elenchi precedenti ci permette, tuttavia, di apprendere un dato decisivo: quel ‘Cristo’ non era di piccole dimensioni, ma era invece alto gli stessi centoquarantacinque centimetri cui ascende l’esemplare escorialense, del quale era evidentemente una seconda fusione.⁴⁹ Ed è proprio basandosi su questa sostanziale identità, che Maurizio Fagiolo ha proposto di identificare nel ‘Crocifisso’ oggi a Toronto quello fuso nel 1656 per il Barberini, e poi passato al Re Sole.⁵⁰

A questa conclusione si oppongono, tuttavia, due fatti decisivi: uno esterno ed uno, per così dire, interno. Il primo ri-

guarda l’assenza del numero di serie impresso su tutti i bronzi di proprietà della Corona francese. Sul ‘Crocifisso’ canadese non c’è infatti traccia né del marchio, né di una sua erasione seriore: mentre dovremmo potervi rintracciare il numero “53”, così come leggiamo ancora il “51” sul busto di Urbano VIII.⁵¹

Il secondo argomento è, se possibile, ancora più importante. Antonio Barberini si rallegra che Bernini in quattro mesi gli abbia già “gettato” il ‘Crocifisso’, cosa che definisce un “favore”. Ora, queste parole e questi tempi lasciano supporre che Gian Lorenzo (perennemente schiacciato dal cumulo delle commissioni papali) dovesse riavviare e controllare il processo di fusione e di rinettatura, non certo procedere alla redazione delle corpose varianti che abbiamo censito.

Il secondo esemplare del ‘Cristo’ dell’Escorial, quello barberiniano e poi *louis-quatorzien*, è dunque a mio avviso ancora da ritrovare, sempre che esso non sia stato trasformato in un cannone nel corso della lunga stagione rivoluzionaria.

Esiste anche una seconda pista documentaria, che è stata segnalata da Francesco Petrucci nel 2007.⁵² Questi ha notato che nel famoso *Diario* di papa Alessandro VII, alla data del 1° ottobre 1656 si può leggere: “don Flavio: se il Bernino fa per noi il Crocifisso da quel del re di Spagna”.⁵³

Si tratta di uno spunto di grandissimo interesse. Anche se gli antichi inventari chigiani fin qui noti non sembrano registrare un ‘Crocifisso’ bronzeo monumentale di Bernini, vale certo la pena di chiedersi se il desiderio espresso da papa Chigi al proprio nipote sia stato infine esaudito.

D’altra parte, in mancanza di ulteriori indizi, non si può nemmeno escludere che con quel “da” il papa alludesse ad una riduzione dell’opera: e non a caso Petrucci ha segnalato il passo in una scheda in cui presentava per la prima volta un ‘Cristo’ (in collezione privata) alto 48 centimetri, cioè circa un terzo di quello dell’Escorial (fig. 21).

Se si eccettua questa fondamentale differenza, le due opere appaiono identiche. Il più piccolo ‘Crocifisso’ presenta infatti la stessa invenzione anatomica (financo nella posizione delle singole dita delle mani e dei piedi); lo stesso meraviglioso perizoma, piega per piega; lo stesso volto, dolcissimo e dolente insieme, di un uomo appena sprofondato nel sonno della morte (fig. 22).

Le possibili spiegazioni di questo strettissimo rapporto sono tre: o si tratta di una riduzione effettuata fuori del controllo dell’artista; o si tratta di una replica auto-

grafa in dimensioni minori; o, infine, si tratta della versione in metallo di un modello propedeutico alla realizzazione dell'opera principale: e in quest'ultima eventualità si danno due sottocasi, quello di una fusione del modello avvenuta ad opera altrui, e quella di una trasformazione in metallo guidata e sorvegliata dall'autore stesso del modello.

A mio avviso, ci troviamo di fronte al migliore dei casi: credo, infatti, che questo 'Crocifisso' sia frutto della fusione, controllata dallo stesso Bernini, del modello autografo preparato da quest'ultimo durante la genesi del 'Cristo' dell'Escorial. Che non si tratti di una riduzione più tarda, o comunque remota da Bernini, lo dice l'eccezionale qualità del pezzo. Conosciamo molte copie ridotte in metallo di sculture di Bernini, e la loro qualità non è mai nemmeno lontanamente paragonabile a quella dell'opera che intendono divulgare.

In questo caso, al contrario, il rango del metallo più piccolo appare assolutamente lo stesso di quello più grande. Possiamo ritrovare non solo la forma, ma ciò che è ben più raro la qualità, del bronzo dell'Escorial in ogni più minuto dettaglio dell'anatomia del 'Cristo' (si notino le dita neocorreggesche, affusolate e guizzanti come fiammelle); nel movimento vivo e monumentale (nonostante la scala ridotta) dei capelli e della barba; nel panneggio del perizoma, che non banalizza o fraintende l'invenzione complessa della statua maggiore (come sarebbe stato inevitabile in una copia), ma anzi ne possiede intatta la potenza.

È proprio nel perizoma che – grazie anche alla conservazione della doratura originale – è possibile apprezzare l'altissimo livello della rinettatura: sembra quasi di poter toccare la trama del lino, che cattura e fa vibrare la luce creando un magnifico contrappunto all'epidermide liscia del corpo, rivestita invece da una intensa patina color cioccolato (fig. 23).

Di fronte a un risultato di tale, inconsueta qualità si deve, a mio avviso, ritenere che la rinettatura e la cesellatura del bronzo siano avvenute sotto lo strettissimo controllo di Bernini: e questo giustifica il giudizio di una piena autografia dell'opera, che non va considerata semplicemente una fusione da un modello di Bernini, ma un'opera di Bernini a tutti gli effetti.

Alcuni indizi fanno infatti propendere verso l'ipotesi che l'artista abbia deciso di fondere in bronzo il modello finale in terra che doveva aver predisposto per l'approvazione dell'ambasciatore di Filippo IV di Spagna.

Il piccolo 'Cristo' metallico ha infatti il raro privilegio di essere solidamente ancorato ad una provenienza illustre, e particolarmente importante in relazione al suo autore.

Sulla croce di ebano (nonché sul mensole ligneo che fino a tempi recentissimi lo sosteneva) è infatti stato impresso un numero (il "557"), in caratteri evidentemente protonovecenteschi.

Grazie a questo numero, Francesco Petrucci ha potuto accertare un indiscutibile nesso con l'estremo momento di unità della collezione Chigi a Roma.⁵⁴ Nelle schede inventariali che censirono e valutarono il contenuto del palazzo Chigi in Piazza Colonna in vista della sua vendita allo Stato italiano nel 1917, al numero 557 corrisponde proprio un "Crocifisso

grande", attribuito a Bernini, stimato ben centomila lire e collocato nella cappella del Palazzo.⁵⁵ Purtroppo, la fotografia scattata al sacello in occasione della vendita, se mostra un fornimento d'altare secentesco, non ci fa vedere il nostro 'Crocifisso', che era dunque probabilmente collocato sopra la porta, fuori dal campo del fotografo: un'ipotesi, tuttavia, la cui praticabilità è impossibile verificare *in loco*, perché la cappella è stata purtroppo distrutta durante i lavori successivi all'acquisto pubblico della dimora.⁵⁶ D'altra parte, questa compresenza di due 'Crocifissi' spiega perché l'inventario distingua con l'aggettivo 'grande' il nostro esemplare.

In ogni caso, la coincidenza del numero è del tutto sufficiente a rendere sicura l'iden-



11. Gian Lorenzo Bernini: 'Crocifisso' (1659 circa), particolare del costato. Toronto, National Gallery of Ontario.



12. Gian Lorenzo Bernini: 'Crocifisso' (1655-1656), particolare della mano destra. El Escorial, Monastero di San Lorenzo, Cappella del Collegio.



13. Gian Lorenzo Bernini: 'Crocifisso' (1659 circa), particolare della mano destra. Toronto, National Gallery of Ontario.

tificazione: all'inizio del ventesimo secolo l'opera in questione apparteneva ai Chigi, prima di prendere la via del mercato antiquario.

Ora, in pura teoria l'opera potrebbe essere arrivata a quella famiglia (per via matrimoniale, per dono o acquisto) nel corso del Sette o dell'Ottocento, e solo un accurato esame degli inventari chigiani nella Biblioteca Apostolica Vaticana potrà fare definitiva chiarezza in merito.

Ma per la parabola artistica di Bernini, il nome dei Chigi non è uno qualunque, e quando un'opera di questa qualità si trova in una collocazione come quella, è impossibile non ipotizzare che essa sia stata non solo posseduta dalla famiglia di Alessandro VII, ma anche per essa appositamente creata dall'artista.

Alla luce di tutto questo il citato passo del *Diario* del papa, alla data del 1° ottobre 1656 diventa chiarissimo, e insieme decisivo: il particolare dettato della frase vergata dal pontefice si attaglia infatti benissimo al caso dell'opera in questione, perché dice esplicitamente “da” quello del re di Spagna, implicando una genesi collegata ad una fase del processo creativo.

Scartate la pista barberiniana e (più faticosamente, ma anche più fruttuosamente) quella chigiana, torniamo dunque alla vicenda del grande 'Crocifisso' oggi in Canada.

Nel suo testamento, aperto il 5 giugno 1667, il cardinale Sforza Pallavicino dispose di aggiungere: “al legato del signor Stefano [Pignatelli] il Crocifisso grande datomi da monsignor Bernino, ch'io ten-

go nell'anticamera”.⁵⁷

L'allusione alle dimensioni e il riferimento al primogenito di Gian Lorenzo, monsignor Pier Filippo Bernini, certificano che si tratta proprio dell'opera che l'artista aveva regalato all'amico due anni prima. Baldinucci scrive infatti che Bernini, “mentre si trovava in Francia ordinò ai suoi [cioè, ai suoi familiari] che lo donassero al cardinal Pallavicino”,⁵⁸ ed ho altrove avuto occasione di mostrare che Pier Filippo era particolarmente legato al cardinale, del quale era anzi una specie di allievo.⁵⁹

A far credere che il 'Crocifisso' oggi a Toronto sia proprio quello che Gian Lorenzo eseguì per se stesso e poi fece presentare all'insigne gesuita, è ancora una volta il dettato di Baldinucci. Quest'ultimo, infatti, non registra affatto la seconda fusione del modello spagnolo richiesta dal Barberini, né tantomeno il gettito del modello per i Chigi: e, in generale, non enumera tutti gli esemplari delle tirature dei bronzi berniniani. Se invece sceglie di rammentare l'opera passata a Pallavicino è perché essa non era *uguale* al 'Cristo' per Filippo IV, ma piuttosto era ad essa *simile*.

Perché, in altre parole, essa era abbastanza diversa da potersi considerare un'opera nuova e a sé, e dunque un'ulteriore voce del catalogo berniniano: una condizione che – come abbiamo visto – è esattamente quella del bronzo che è al centro di questo saggio.

Niente, in teoria, vieta di pensare che anche di questa nuova versione autonoma Bernini abbia fatto gettare più di un esemplare, ma allo stato attuale delle nostre conoscenze dobbiamo riconoscere che Gian Lorenzo realizzò un unico 'Crocifisso' monumentale *simile* a quello dell'Escorial, e che lo donò a Sforza Pallavicino. È dunque estremamente ragionevole, ancorché non certo, che si tratti proprio dell'unico bronzo *simile* a quello dell'Escorial ad oggi noto: e cioè di quello a Toronto.

Ma cosa sappiamo della storia materiale dell'opera posseduta dal cardinale gesuita?

Come si è visto, questi la legò per testamento all'amico Stefano Pignatelli, un letterato e poeta romano che apparteneva alla cerchia di Cristina di Svezia. Ma, purtroppo, il 'Crocifisso' non figura né nel suo testamento né nell'inventario *post mortem* dei suoi beni.⁶⁰

Una singolare testimonianza erudita, segnalatami da Furio Cappelli, che ringrazio calorosamente, mi aveva fatto sperare di poter rintracciare un ulteriore capitolo della storia materiale di quest'opera. Nel



14. Gian Lorenzo Bernini: 'Crocifisso' (1655-1656), particolare dei piedi. El Escorial, Monastero di San Lorenzo, Cappella del Collegio.



15. Gian Lorenzo Bernini: 'Crocifisso' (1659 circa), particolare dei piedi. Toronto, National Gallery of Ontario.

1724, infatti, la guida *Ascoli in prospettiva colle sue più singolari pitture, sculture e architetture* di Tullio Lazzari nota che sull'altar maggiore della chiesa gesuita di San Venanzio in Ascoli:

“stavvi per croce cotidianamente esposto un Crocifisso di bronzo di mediocre grandezza, ma di molta stima, e per l'esquisitezza dell'arte con cui è formato, come opera del lodatissimo cavalier Lorenzo Bernini, il cui nome è sufficiente elogio di un incomparabil sapere: divoto retaggio della religiosa suppellettile dell'eminentissimo Sforza Pallavicino, passato poscia alle mani del padre Giattini e poscia al Collegio ascolano, che può contarlo per uno de' preziosi arredi della sua sagrestia”.⁶¹

Naturalmente, l'attribuzione a Bernini e la rarissima citazione della provenienza dell'opera appaiono assai suggestive, e verrebbe da concludere che l'opera canadese abbia trascorso una parte della sua storia nelle Marche. Ma le cose non sono così semplici. Il prezioso riferimento al gesuita Giovan Battista Giattini (ai suoi tempi celebre professore di retorica al Collegio Romano) permette di appurare che si tratta di un ulteriore, diverso 'Cristo'. Nel testamento di Pallavicino, si può infatti trovare traccia di questo secondo

legato: “Al padre Giambattista Giattino, della cui liberalità io e gran parte del Collegio Romano ci siamo nutriti molt'anni, e che con grand'umiltà e affezione s'è inchinato a voltar la mia *Istoria* in latino, lascio un Crocifisso di bronzo che mi fu donato da monsignor Ranucci”.⁶²

Evidentemente, Pallavicino possedeva due diversi 'Crocifissi' in bronzo, il che spiega perché nel testamento egli li identificasse facendo riferimento alla provenienza (uno gli era stato donato dal futuro cardinale Angelo Maria Ranuzzi, l'altro da Pier Filippo Bernini), ed alle dimensioni (quest'ultimo è infatti definito 'grande' proprio in opposizione all'altro). In effetti, il perduto 'Cristo' di Ascoli, già definito dal Lazzari “di mediocre grandezza”, sarà detto esplicitamente “piccolo” da una seconda fonte, vale a dire dal diario di viaggio di Giovan Girolamo Carli, che visitò la chiesa di San Venanzio nel 1765.⁶³ Quanto all'attribuzione a Bernini di questo secondo, ma appunto piccolo, crocifisso bronzeo pallaviciniano, non abbiamo al momento altri elementi che possano confermarla o smentirla.

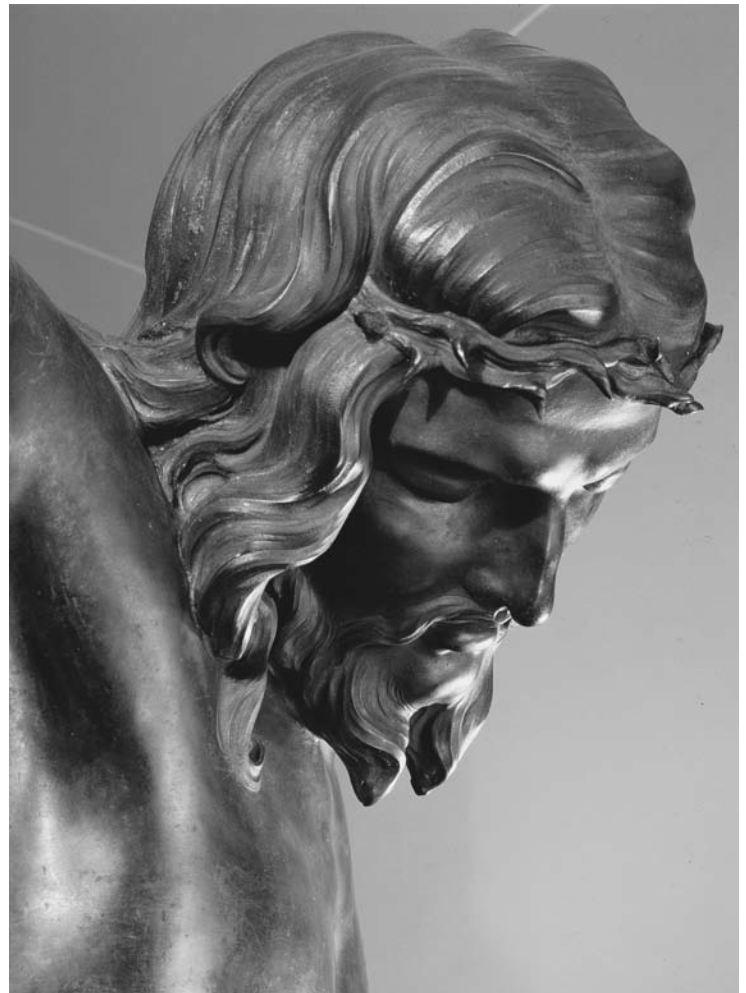
In ogni caso, dopo il passaggio nelle ma-



16. Gian Lorenzo Bernini: 'Crocifisso' (1659 circa), particolare del perizoma. Toronto, National Gallery of Ontario.



17. Gian Lorenzo Bernini: 'Crocifisso' (1655-1656), particolare del capo. El Escorial, Monastero di San Lorenzo, Cappella del Collegio.



18. Gian Lorenzo Bernini: 'Crocifisso' (1659 circa), particolare del capo. Toronto, National Gallery of Ontario.



19. Gian Lorenzo Bernini: 'Crocifisso' (1659 circa), particolare dei capelli. Toronto, National Gallery of Ontario.

ni di Stefano Pignatelli nel 1667, il nostro grande 'Crocifisso' riappare solo nell'*Esposizione d'arte sacra moderna e regionale antica* tenutasi a Venezia nel 1908. Da quella data, ha inizio un vorticoso balletto a cavallo delle due sponde dell'Oceano Atlantico: tra una collezione, una galleria antiquaria e un'asta, ma, ormai, sotto un riferimento attributivo all'ambito di Giambologna.⁶⁴

4. Troppo spesso si dimentica che la ricerca documentaria e l'attribuzione sono degli importantissimi strumenti, ma non il fine della storia dell'arte.

Nel caso specifico, la domanda più importante circa quest'opera non riguarda la sua storia materiale. E, tutto sommato, anche la sua corretta riattribuzione ad una piena autografia di Bernini non chiude affatto il problema, ma semmai lo apre. A questo punto, diviene infatti cruciale chiedersi perché Bernini faccia un secondo 'Crocifisso', sostanzialmente

diverso, e lo faccia per sé – cioè senza committente – in anni stracolmi di impegni del calibro della Cattedra e del Colonnato di San Pietro.

In altri termini, è urgente chiedersi quale sia la funzione, e dunque il significato, del 'Cristo' di Toronto.

La risposta potrebbe essere contenuta nel soggetto stesso dell'opera, devozionale per eccellenza. E i numerosi precedenti di 'Crocifissi' realizzati da scultori per se stessi, la propria preghiera o la propria tomba potrebbero indurre a immaginare una spiegazione analoga anche per il grande bronzo canadese.

Ma – oltre a rilevare che negli ultimi vent'anni si è insistito decisamente troppo sulla religiosità del vecchio Bernini –⁶⁵ bisogna notare che il nostro scultore ha realizzato un numero singolarmente basso di 'Crocifissi'.

Sappiamo che egli avrebbe dovuto realizzarne uno (grande ed in metallo) nella seconda metà degli anni venti, per la prima cappella della navata destra della nuova Basilica di San Pietro (dove oggi si trova la 'Pietà' di Michelangelo), ma è probabile che questo progetto non sia mai arrivato ad una fase operativa.⁶⁶

Ciò vuol dire che Gian Lorenzo si cimentava con il tema del 'Crocifisso' una sola volta prima dei sessant'anni. Ed anche in seguito non lo farà più su scala monumentale, e comunque lo farà solo all'interno di fornimenti d'altare, o simili.

Vorrei invece tentare di spiegare la creazione del 'Cristo' canadese non con una petizione di principio, ma con un attento riesame dei fatti che conosciamo. E sospetto che il bandolo della matassa non vada cercato a Roma, ma nelle viscere della Sierra Guadarrama: cioè nello spettrale Panteón de los Reyes.

Nel luglio del 1659 arrivava in Spagna il 'Cristo' di Domenico Guidi. Nel novembre successivo, Filippo IV disponeva che esso venisse collocato sull'altare del mausoleo, al posto di quello di Bernini.⁶⁷ L'episodio acquistò una tale rilevanza da comparire addirittura nel titolo del IX capitolo della biografia velázqueziana di Palomino, che si mostra minutamente informato circa la vicenda:

“En el año 1659 llegó a España la imagen del Christo crucificado de bronce y dorado, que mandó hazer en Roma de orden del Rey el Duque de Terranova, para la Capilla Real del Pantheon, entierro de los Cathólicos Monarchas de España. Fue su artífice un sobrino de Julián Finelli (alievo o discípulo del Algardi),⁶⁸ que siendo mozo, mostró en esta obra más de lo que se esperaba. Traxéronlo a Palacio por el mes de noviembre, y fue visto de su Magestad en la Pieza Ochavada, y luego mandó a Diego Velázquez, diesse orden de llevarlo a San Lorenzo el Real, y que fuesse también allá, para ver la forma que se avía de tener en su colocación; hizolo como su Magestad lo mandaba”.⁶⁹

Ad occhi moderni la scelta di Filippo e Velázquez appare incomprensibile. Per tentare di spiegarla, la storiografia ha percorso due strade diametralmente opposte. Ha, cioè, alternativamente supposto che il 'Crocifisso' di Bernini fosse risultato o *inferiore*, o *superiore* alle aspettative.

Si è così congetturato che il 'Cristo' berniniano fosse ancora troppo grande, o troppo piccolo (ma i quindici centimetri che lo dividono da quello di Guidi mi paiono troppo pochi per spiegare una simile rivoluzione), o troppo poco visibile, nel buio catacombale del Panteón, perché non dorato (ma a questo obiettivo problema si sarebbe potuto rimediare facilmente anche in Spagna), o, ancora, non perfettamente confacente alla tradizione iconografica iberica (e specialmente a quella preferita da Velázquez) perché confitto con tre chiodi piuttosto che con quattro (il che sembra far torto alla somma intelligenza figurativa di colui che è forse il

più grande pittore di tutti i tempi).⁷⁰ Oppure, si è sostenuto che Velázquez – il quale come *aposentador* reale dirigeva proprio in quegli anni la decorazione dell'Escorial – ritenesse troppo bello il 'Cristo' del Bernini per sprofondarlo nella cripta funebre, sequestrandolo alla vista e al godimento: e che dunque lo spostamento sia da leggere non contro, ma a favore di Bernini, in una precoce operazione di musealizzazione.⁷¹

Quest'ultima, romantica, lettura mi pare, tuttavia, inficiata dal fatto che il luogo dove il re e Velázquez collocarono il 'Cristo' di Gian Lorenzo (vale a dire la Cappella del Collegio, che ha ospitato l'opera fino ad oggi)⁷² non era certo un luogo di primissimo piano né per funzione, né per arredo pittorico.⁷³

Bisogna insomma riconoscere che allo stato attuale delle nostre conoscenze semplicemente non sappiamo, né riusciamo ragionevolmente ad immaginare, perché il 'Crocifisso' di Bernini venne spostato per far spazio ad un'opera molto meno importante.

È però possibile formulare una nuova ipotesi che, pur non spiegando il singolare 'arrocco' dei due pezzi ne lumeggia almeno il possibile retroterra di eventi. Aleggja nella bibliografia l'idea che la commissione del 'Cristo' di Guidi abbia avuto origine durante il secondo viaggio italiano di Velázquez, nel 1650.⁷⁴ Essa è ostacolata dai nove anni che separano quell'evento dalla realizzazione dell'opera, e dalla notizia esplicita che sia stato invece il Terranova a prendere l'iniziativa. Tuttavia, alcuni passaggi del dettato di Palomino e il fatto che le due figure allegoriche in bronzo collocate sulla porta d'accesso al Panteón siano state assai verosimilmente eseguite da Finelli e da Guidi, lasciano aperta questa possibilità.⁷⁵ D'altra parte Domenico Guidi era il più caro discepolo di Algardi e sua madre era la sorella di Finelli: è dunque naturale che sia stato lui ad ereditare (dopo la morte dei due maestri, avvenute nel 1653 e nel '54) i contatti dei due scultori con la corte spagnola avviati da Velázquez nel 1650.

Si potrebbe allora ipotizzare che – avendo preso coscienza fin dalla fine degli anni quaranta dell'inadeguatezza del 'Cristo' di Tacca –⁷⁶ nel 1650 Diego ne avesse commissionato uno ad Algardi. E che, approfittando della morte di questi e dell'avvento di papa Chigi, Gian Lorenzo Bernini fosse a quel punto riuscito ad imporre il proprio nome. Lo scambio dei 'Crocifissi' nel 1659 si potrebbe, allora, leggere non come un rifiuto di Bernini, ma piuttosto come un ripristino dell'ori-

ginaria scelta di Velázquez. Ma, se l'ipotesi funziona sul piano storico-sociale, essa non riesce certo a spiegare come quest'ultimo non abbia tenuto in conto l'enorme superiorità artistica dell'opera di Bernini su quella di Guidi.

In ogni caso, vista da Roma la rimozione di un'opera dal luogo per cui era stata pensata e commissionata non poteva che esser sentita come un gravissimo smacco. E nessuna 'visibilità' avrebbe potuto compensare la perdita di un posto d'onore come l'altare di fronte alle tombe di Carlo V, Filippo II, Filippo III, e in prospettiva anche del regnante Filippo IV. Se poi si rammenta che il bronzo di Bernini veniva sostituito sostanzialmente con uno di Algardi, è facile immaginare la soddisfazione della crescente schiera

dei nemici di Bernini, e degli ambienti in cui già maturavano le *Vite* del Bellori. Possiamo anche figurarci quale fu la reazione dello stesso Bernini, quando apprese che il re di Spagna tornava a commissionare un nuovo 'Crocifisso' bronzeo per la cappella delle tombe dinastiche, nemmeno cinque anni dopo che egli aveva ultimato e spedito il suo. Nell'unica commedia di Bernini che ci sia pervenuta, del protagonista Graziano (l'artista e autore di teatro che è un trasparente autoritratto letterario di Gian Lorenzo) si dice che è assai più apprezzato dai "tedeschi, e francesi e spagnuoli" che non dai romani, i quali non si rendono conto della sua levatura "perché l'avemo continuamente avant'agli occhi".⁷⁷ Non è dunque difficile immaginare quanto sia stata bruciante,



20. Gian Lorenzo Bernini: 'San Girolamo in adorazione del Crocifisso' (1665). Parigi, Museo del Louvre.

per Bernini, una sconfitta sul piano internazionale.

Mi chiedo, anzi, se la celebre invettiva contro gli spagnoli contenuta nel *Journal* di Chantelou (“les Espagnols n’ont nul goût, ni connaissance des arts”)⁷⁸ non sia da spiegare proprio rammentando questo ‘affronto’.

Ma soprattutto vorrei suggerire che proprio questa dolorosa e inaspettata sconfitta sia all’origine della decisione di realizzare una seconda versione del ‘Crocifisso’. Come altre due opere senza committente e realizzate per se stesso – la ‘Verità’ pochi anni prima, e il ‘Sangue sparso’ vent’anni dopo – anche il ‘Cristo’ di Toronto potrebbe dunque essere un’opera autoapologetica.

È opportuno ricordare che il tema, sacro per eccellenza, del ‘Crocifisso’ non escludeva affatto una sua strumentalizza-

zione personale: è un testimone contemporaneo che ci ricorda che, vent’anni più tardi, “vedendosi il cavaliere Bernini scartato dall’opera che al presente s’erige della scalinata nella Basilica Liberiana, ed in sua vece subentrato il cavalier Rainaldi, si è posto ad intagliare in rame, componendovi sopra una figura di un Christo con una gloria, che poscia improntandolo in carta darà a vedere essere impareggiabile nella sua virtù”.⁷⁹

Senza dubbio, però, il grande ‘Cristo’ di bronzo agonizzante è un’apologia in un senso diverso, ed ancora più forte e pregnante.

Nel 1659, nessuno a Roma poteva vedere la statua originale, ormai in Spagna: dunque era necessario rifarla, renderla nuovamente visibile come lampante e indiscutibile autodifesa. Far riapparire a Roma il ‘Cristo’ equivaleva a dire che Ber-

nini non aveva niente da nascondere, che era orgoglioso del suo lavoro, e che poteva farsi committente di se stesso stando al pari del re di Spagna. E, soprattutto, equivaleva a mostrare agli scettici e ai malevoli quanto era bello e riuscito: e quanto più bello del ‘Cristo’ Algardi-Guidi.

Ma visto che un simile pezzo dimostrativo avrebbe richiesto un diretto coinvolgimento personale nella rinettatura della cera e del metallo, a quel punto Bernini non poteva certo far gettare un terzo esemplare dal modello originale (dopo quello spagnolo, e quello per Antonio Barberini).

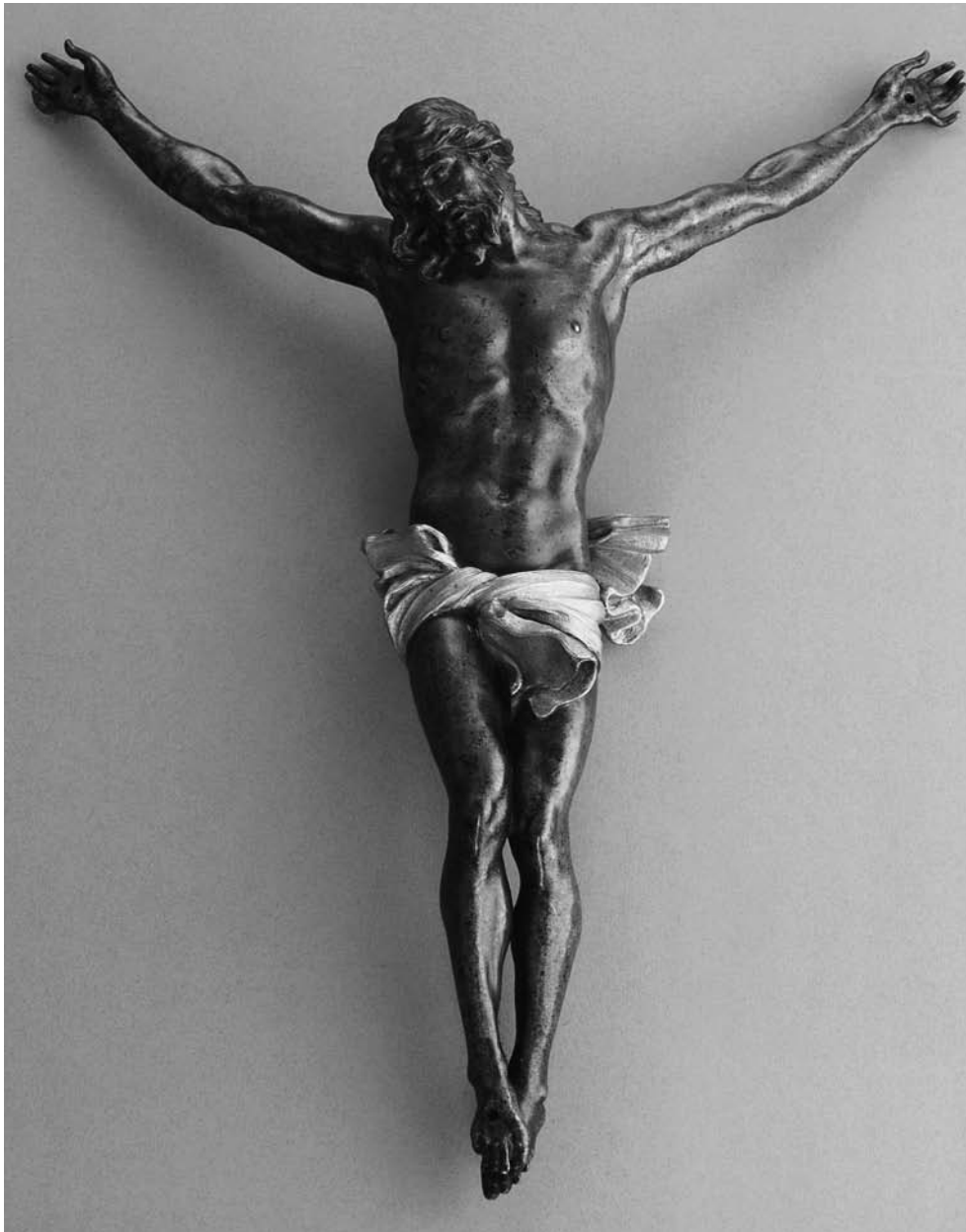
Il perché lo spiega lo stesso Bernini, quando il 30 luglio 1665 confida a Chantelou che se il Re Sole gli avesse ordinato di fare una copia del busto una volta finito, egli non avrebbe potuto farla del tutto identica, perché la servitù dell’imitazione avrebbe messo in fuga la nobiltà dell’idea.⁸⁰

Ecco, dunque, la necessità e la volontà di cambiare, e l’ambizione di migliorarsi, di superarsi in un’opera ancora più difficile. Credo che nasca da qui l’idea di mantenere inalterata la testa, e con essa la possibilità di identificare il nesso con il contestato ‘Crocifisso’ per il re di Spagna, facendo però virare sottilmente l’iconografia dal ‘Cristo morto’ al ‘Cristo vivo’: e questo non tanto per lo slittamento di significato religioso, o comunque per ragioni di contenuto, quanto invece per la sfida tipicamente berniniana di raffigurare (come già nella ‘Santa Teresa’, e poi nella ‘Ludovica Albertoni’) l’ineffabile momento del transito dalla vita alla morte.

Un modo inaudito e sottile – insomma – per ‘mostrare l’arte’, e per abbattere e superare, grazie alla forza dello stile, gli apparenti confini dettati dall’iconografia.

5. Non bisogna poi dimenticare che, se la mia ipotesi di interpretazione storica è giusta, e se la realizzazione di quest’opera va dunque fissata al 1659, essa cade esattamente nel mezzo della genesi dei ‘Crocifissi’ che dovevano esser posti su tutti gli altari della Basilica di San Pietro in Vaticano.⁸¹

I documenti della Fabbrica di San Pietro attestano che, a partire dal giugno del 1658, si realizzarono prima i modelli, e quindi le cere, per fondere in molti esemplari i candelabri, la croce e naturalmente la figura del Cristo da collocare sugli altari.⁸² Dai pagamenti possiamo dedurre che Bernini soprintendeva all’impresa e che aveva probabilmente fornito disegni, bozzetti, e forse anche i modelli iniziali. Quelli, per così dire, operativi e le cere



21. Gian Lorenzo Bernini: ‘Crocifisso’ (1655 circa). Collezione privata.

propedeutiche alla fusione furono invece plasmate e rinettate da Ercole Ferrata, che ora lavorava sempre più assiduamente nello studio di Bernini.

In una prima fase, si era previsto di porre sulle croci un 'Cristo morto', ma nel maggio del 1659 Ercole Ferrata venne pagato "per aver fatto un altro modello, d'un crocifisso vivo, così ordinato da Sua Santità per mettere nelle croci delli altari fatte di bronzo".⁸³ Si trattava evidentemente di un ripensamento, come dimostra anche il fatto che sui trentaquattro esemplari oggi noti (ventitré ancora sugli altari vaticani; uno nel deposito della Basilica, uno oggi ai Musei di Berlino, due nel Museo Martinelli a Perugia, uno al Museo dell'Università di Princeton, almeno cinque transitati sul mercato antiquario e uno, fin qui sconosciuto, in un ambiente della cattedrale cattolica di San Trifone a Cattaro),⁸⁴ solo otto raffigurano il 'Cristo vivo' (figg. 24, 25).

Un primo punto, dunque: proprio nel momento in cui, se ho ragione, Bernini riplasma gran parte del 'Crocifisso' monumentale per Filippo IV, trasformandolo sottilmente da un 'Cristo morto' ad un 'Cristo vivo', egli decide di introdurre nella serie dei 'Crocifissi' vaticani un Cristo esplicitamente vivo.

Ma la cosa è decisamente più complessa. Si è notato che i due 'Crocifissi' di San Pietro sono le opere in cui Bernini appare più incline a colloquiare esplicitamente con l'arte del suo grande rivale, Alessandro Algardi. Anche se il 'Cristo morto' vaticano riprende e sviluppa l'idea del 'Cristo' escorialense, una sua maggior pacatezza e l'andamento del perizoma denunciano chiaramente un rapporto con lo stile di Algardi. Il rapporto è ancora più evidente nel 'Cristo vivo', che riscrive esplicitamente il celebre 'Crocifisso' che Algardi aveva realizzato in argento per Innocenzo X, e che oggi conosciamo in vari esemplari bronzei.

Per Rudolf Wittkower questa apertura ad Algardi era da addebitare al ruolo di Ercole Ferrata.⁸⁵ Ma qual è stata la parte dell'invenzione, dei disegni, dei bozzetti di Bernini, e quale la libertà concessa all'algardiano Ferrata, cui si deve la redazione ultima di ciò che vediamo?

Ursula Schlegel, in un bell'articolo del 1981, ha energicamente difeso la paternità berniniana dei due 'Cristi' vaticani.⁸⁶ La studiosa ha fatto notare che la tensione esplosiva, quasi la ribellione, che si sprigiona dal corpo del 'Cristo vivo' è quintessenzialmente berniniana, e che dunque la partecipazione di Ferrata dev'essere considerata solo un apporto materiale, neutrale sul piano stilistico. Si



22. Gian Lorenzo Bernini: 'Crocifisso' (1655 circa), particolare del volto. Collezione privata.

può aggiungere che un documento del 1661 menziona esplicitamente l'esistenza di modelli "del cavalier Bernini", anche se non sappiamo esattamente come interpretare questa affermazione.⁸⁷

Da parte mia, sono integralmente d'accordo con la Schlegel, ma penso che sarebbe un errore non chiedersi perché in queste due opere Bernini accetti così platealmente la sfida di Algardi, maestro indiscusso della scultura plastica di piccolo formato. E credo che la risposta vada cercata nell'intreccio con la partita dei 'Crocifissi' spagnoli, che egli giocava sostanzialmente contro Algardi, seppur attraverso l'epigono Guidi.

E un'imprevedibile evidenza documentaria sembra rafforzare questa intuizione.

Cristiano Giometti ha avuto la generosità

di comunicarmi una sua importante scoperta, finora inedita. Il 13 dicembre del 1656 il Guidi firmò un contratto con la Fabbrica di San Pietro in cui si impegnavano a fornire entro sei mesi una croce e quattro candelieri di bronzo per ognuno dei ventisei altari della Basilica.⁸⁸ L'ultima voce del contratto prevedeva che "dovendosi alle suddette croci far fare ancora li crocifissi, dovrà farsene dal detto Domenico il modello, e convenire insieme del prezzo che per essi dovrà pagarsi".⁸⁹ In altre parole, all'altezza del dicembre 1656 non si era ancora deciso se gli altari vaticani sarebbero stati forniti di una croce semplice, o di una croce con la figura di Gesù. Ciò che invece veniva stabilito era che sarebbe stato Domenico Guidi a modellare e far fondere candelieri

ri e croci, e che, se la Fabbrica avesse poi deciso di porre su queste ultime anche il corpo, a plasmare quest'ultimo sarebbe stato lo stesso scultore.

È di fondamentale importanza notare che il contratto reca la firma del futuro cardinale Giacomo Franzoni, membro della Congregazione per la Fabbrica nonché già citato committente del grande 'Cristo' genovese di Algardi da cui Guidi derivò quello dell'Escorial.

In calce al documento si trova annotato: "Non hebbe effetto".⁹⁰ E, infatti, solo due mesi dopo, altri documenti della Fabbrica attestano che l'impresa era, sì, decollata, ma saldamente collocata tra le mani non di Guidi, ma di Bernini.

Cos'era dunque accaduto?

È possibile ipotizzare che monsignor Franzoni avesse tentato una fuga in avanti, cercando di assicurare al suo protetto Guidi (allievo ed erede del suo ancor più protetto Algardi, da poco defunto) alme-

no una commissione minore della Basilica. Si deve rammentare che il nuovo papa Alessandro VII era stato eletto da appena un anno, e benché avesse subito avviato e affidato a Bernini imprese vaticane clamorose, come la Cattedra e il Colonnato, nella Congregazione della Fabbrica resisteva ancora una timida fazione di prelati legati al precedente pontificato di Innocenzo X, che era stato invece incondizionatamente a favore di Algardi e della sua scuola.

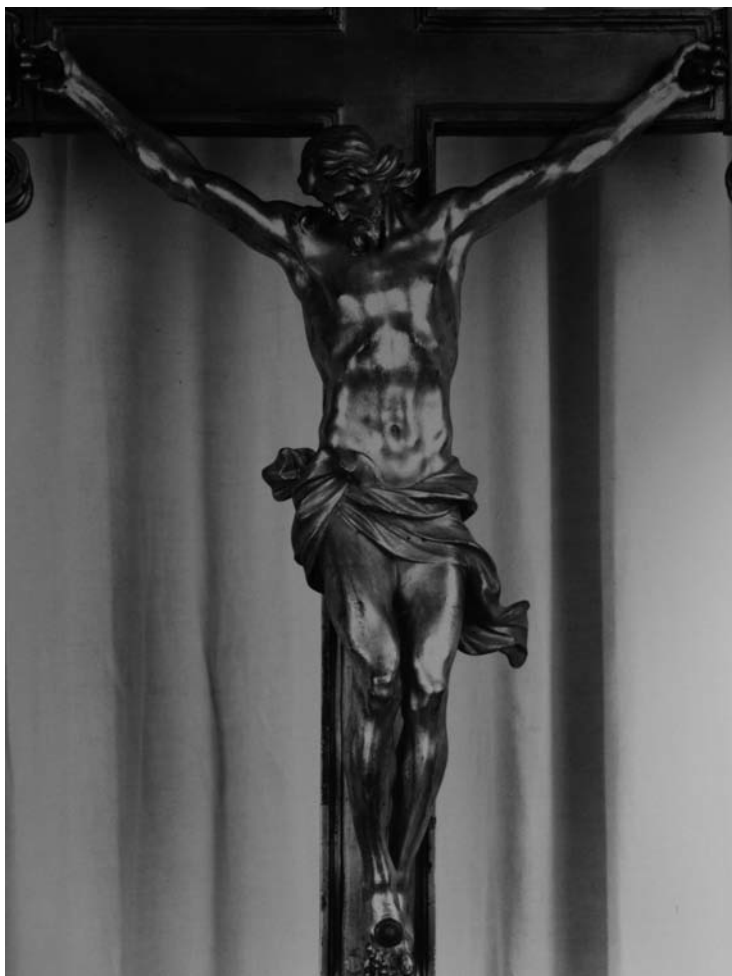
L'aspetto più notevole della vicenda, è che probabilmente essa ebbe un'importanza cruciale nella genesi di un'opera d'arte fin qui del tutto ignota agli studi. Alludo al bellissimo 'Crocifisso' che si trova sull'altare della chiesa di San Domenico a Varazze, in Liguria (fig. 26). Nonostante la sua ubicazione, ho sempre pensato (da quando la conosco, vale a dire dal 1997) che quest'opera appartenesse al tardo Seicento romano, interrogan-

domi sulla singolare compresenza di un impianto evidentemente algardiano, con un sentimento della forma che a tratti appare invece più decisamente berniniano – per esempio nel perizoma, il quale (pur risalendo alle invenzioni di Guido Reni rielaborate dallo stesso Algardi) appare pensato non come una stoffa svolazzante, ma come uno scontro di masse animato da una forza immanente alla materia, quasi come una solidificazione dinamica del bronzo fuso.

E in effetti l'eccentricità della collocazione non ostava a questa analisi stilistica, tanto più che il 'Cristo' di Varazze, con la sua bellissima base pertinente, nasce evidentemente come un oggetto domestico e non chiesastico. Solo negli anni sessanta del Novecento esso fu donato dalla marchesa Thea Cattaneo della Volta Spinola al padre domenicano Cristoforo Bisio (1898-1986), che in gioventù era stato suo paggio. È dunque del tutto plausibile



23. Gian Lorenzo Bernini: 'Crocifisso' (1655 circa), particolare del perizoma. Collezione privata.



24. Gian Lorenzo Bernini: 'Cristo morto' (1659). Roma, Basilica di San Pietro in Vaticano.

25. Gian Lorenzo Bernini: 'Cristo vivo' (1659). Roma, Basilica di San Pietro in Vaticano.



che il bronzo sia appartenuto alla collezione di un cardinale genovese legato agli ascendenti della marchesa, magari proprio ad uno Spinola.⁹¹

Il ricordo di quest'opera si è riattivato quando ne ho conosciuto un gemello, oggi sul mercato antiquario francese. Si tratta evidentemente di una fusione dello stesso modello, sebbene lievemente più tarda (fig. 27). Un terzo esemplare – di grande qualità, ed evidentemente coevo al modello – è stato esposto, nel settembre 2009, presso la Biennale dell'Antiquariato di Palazzo Corsini a Firenze (figg. 28, 29).

La conoscenza di questi tre pezzi non solo rivela l'esistenza di un tipo di 'Cristo vivo' romano tardoseicentesco fin qui ignoto, ma ne attesta anche una discreta fortuna (probabilmente destinata ad ampliarsi velocemente, grazie alla prevedibile emersione di altre fusioni).

Vorrei qui proporre di ravvisare l'autore del modello proprio in Domenico Guidi, che – tra i pochissimi scultori-fonditori del Seicento romano – deve aver gettato e rinettato personalmente almeno i più belli tra gli esemplari riemersi.

La suggestione dell'intreccio algardian-berniniano dei 'Crocifissi' vaticani e di quelli spagnoli mi ha fatto subito pensare che proprio Guidi fosse nella posizione migliore per tentare quella composizione dei due stili antagonisti che diverrà poi la cifra della grande scultura romana del primo Settecento. E, inoltre, lo smacco della rescissione del contratto vaticano poteva essere un'ottima spinta a realizzare comunque un 'Crocifisso' che tentasse di tener testa a Bernini, e che dunque, inevitabilmente, ne recepisce la lezione. I confronti con le opere di Domenico hanno confermato l'ipotesi. L'elemento più caratterizzante dell'invenzione, il panneggio del perizoma, trova infatti un riscontro eloquente nel perizoma (ugualmente a chiasmo e ugualmente trafitto da profonde pieghe a goccia) del 'Cristo deposto' scolpito da Guidi nella pala d'altare della Cappella del Monte di Pietà a Roma, mentre la fisionomia di chiara marca algardiana del 'Cristo vivo' si lascia mettere agevolmente in serie con altri volti del Guidi, come quelli delle poco note, ma bellissime, statue bronzee per il Gesù a Roma, con le quali Domenico integrò un 'Apostolato' iniziato proprio dal suo maestro Algardi (fig. 30).⁹²

Credo anzi che un ulteriore confronto (con uno dei putti del capofuoco eseguito

da Guidi sempre su disegno del maestro e ora montato in una fontana della reggia spagnola di Aranjuez) permetta di restituire allo stesso Guidi anche la base del 'Crocifisso' di Varazze, cioè il disegno complessivo e il modello delle due teste di cherubino nelle quali culminano le volute (fig. 31), nonché quello dell'emblema cristologico del pellicano che si squarcia il petto per sfamare i suoi piccoli.

Ma non manca una conferma per così dire 'esterna' di questa proposta attributiva. La pala dell'altar maggiore della chiesa di San Filippo Neri a Genova è costituita da un gruppo con l'estasi del santo titolare, scolpito da Domenico Guidi. Il 'Crocifisso' che corona il fornimento di quell'altare non è che il quarto esemplare fin qui noto della serie del 'Cristo' di Varazze (fig. 32). Il marmo di Guidi che lo sovrasta fu eseguito a Roma nel 1693, e fu, l'ormai cardinale Giacomo Franzoni (un genovese, ricordiamolo) a propiziare l'acquisto dell'opera da parte degli oratoriani liguri.⁹³ Nulla di più facile, dunque, che nella stessa occasione i religiosi abbiano acquistato dallo scultore anche una fusione del suo 'Crocifisso'. E, d'altra parte, la curiosa attestazione ligure di ben

due dei quattro gettiti fin qui rinvenuti sembra doversi spiegare proprio con l'influenza del Franzone.

Sarebbe tentante ipotizzare che sia stato proprio quest'ultimo a voler commissionare privatamente al Guidi quel 'Crocifisso' che non era riuscito a fargli realizzare come membro della Congregazione della Fabbrica: e certo non è possibile escludere una simile eventualità. Bisogna però ricordare che la biografia del Guidi, scritta lui vivo e in base alle sue stesse indicazioni, ricorda che l'artista eseguì "un modello di Christo per l'eminentissimo cardinale Francesco degl'Albizi, quale fece fare d'argento".⁹⁴ Come ha notato Giometti (il quale doveva però constatare l'assenza di candidati all'identificazione), la notizia viene confermata e precisata nel testamento del cardinale, dove viene lasciato al papa regnante (Innocenzo XI Odescalchi) "il mio crocifisso grande di argento, spirante, opera del signor Domenico Guidi".⁹⁵

Solo la ricomparsa di questa fusione in argento potrebbe confermare l'ipotesi che si trattasse proprio dello stesso modello che ora ci è noto attraverso i quattro bronzei: un'ipotesi comunque avvalorata anche dal fatto che il Cristo non era morto, ma appunto "spirante". In ogni caso, l'inventario dei beni ereditari di Domenico Guidi redatto nel 1701 offre un ottimo suggello a tutto il nostro ragionamento, laddove registra: "Un Christo, di metallo, sulla croce".⁹⁶

Ma è tempo di tornare alla vicenda principale di cui ci occupiamo, e di avviarcia a concludere.

Ricapitolando, i fatti sono i seguenti: nel 1656 Guidi prova ad aggiudicarsi la commissione dei 'Crocifissi' per San Pietro; nel 1657 Bernini lo esclude, ed avoca a sé l'impresa. Nello stesso anno egli invia a Madrid il 'Crocifisso' monumentale. Ancora nello stesso anno Guidi termina l'ultima opera per Filippo IV, ordinata al suo maestro Algardi (i capifuochi mitologici poi finiti ad Aranjuez); nel 1658 Bernini e Ferrata approntano il modello del 'Cristo morto' per San Pietro; verosimilmente nello stesso anno, Guidi riceve la commissione per il 'Crocifisso' escorialense (o la richiesta di condurre in porto un accordo già concluso con Algardi, forse fin dal 1650), e si accinge a realizzarlo; nel 1659 il 'Crocifisso' di Guidi-Algardi soppianta all'Escorial quello di Bernini; probabilmente in conseguenza di ciò, Bernini realizza la seconda versione di quest'ultimo (oggi in Canada), trasformandolo in un 'Cristo vivo'; nel maggio



26. Domenico Guidi: 'Crocifisso' (1656-1657 circa). Varazze, San Domenico, altar maggiore.

di quell'anno, viene introdotto il 'Cristo vivo' anche nella serie vaticana. Come si vede, troppi elementi ancora ci mancano perché possiamo ricomporre in quadro univoco e cogente tutte le tessere che abbiamo fin qui rintracciato. Ma mi pare che un numero sufficiente di indizi inducano a credere che la nascita del 'Crocifisso' oggi a Toronto sia legata ad una profonda e articolata sfida, una vera e propria tenzone artistica tra i due massimi scultori del Seicento italiano. In questa luce, appare anche più comprensibile l'altissimo grado di finitura della superficie di un'opera che non era pensata più per una fruizione a distanza e in un ambiente buio, ma anzi per una delibazione da conoscitori, nella casa stessa dell'artista: quasi che Bernini volesse dimostrare di saper metter da parte il suo

formidabile senso sintetico della forma, per combattere sul terreno dell'analitico linguaggio di Algardi.

È, infine, assai rivelatore che la biografia di Baldinucci – in perfetta sintonia con la propria ispirazione 'agiografica' – si guardi bene dal menzionare l'umiliante epilogo della vicenda spagnola, ma registri invece puntualmente la risposta di Bernini, ovvero la versione del 'Cristo' che egli plasmò e fuse per se medesimo, e quindi donò a Pallavicino. Si noterà come il biografo enfatizzi anche più del solito l'altissimo apprezzamento che essa ricevette:

"Avea il cavaliere fatto per la maestà del re di Spagna il Crocifisso di bronzo, di che altra volta abbiám parlato; ed un altro simile ne avea condotto per sé medesimo, e mentre si trovava in Francia ordinò a' suoi che lo donassero al cardinal Pallavicino. Occorse poi che lo stesso cardinale, parlando col Bernino, non finiva di lodare la bellezza del Crocifisso, al che rispose il cavaliere: «Io dirò a Vostra Eminenza quel che dissi in Francia alla maestà della Regina, mentre ella altamente mi lodava il ritratto del Re suo marito: Vostra Maestà loda tanto la copia, perché ella è innamorata dell'originale»".⁹⁷

Una volta che si recuperi il determinante valore autoapologetico dell'opera, appare più chiaro il movente che spinse Bernini a donarla a Sforza Pallavicino, che fu forse il più importante artefice della fortuna letteraria ed intellettuale dell'artista.

Dobbiamo ancora comprendere molto del 'Crocifisso' di Toronto (dall'identità del fonditore, alle esatte circostanze della sua realizzazione e del rapporto con i 'Crocifissi' più piccoli, e molto altro), ma finalmente ogni parola della frase di Baldinucci riacquista anche per noi il pieno significato che essa doveva avere per i testimoni contemporanei.

Ma, soprattutto, oggi che questo capolavoro è miracolosamente tornato di fronte ai nostri occhi, possiamo finalmente capire le ragioni dell'entusiasmo di Pallavicino, e quelle dell'orgoglio di Bernini.

Appendice

Precisazioni sui busti berniniani di Urbano VIII con la stola.

Come si è visto, la vicenda dei 'Crocifissi' monumentali bronzei si intreccia con quella di un altro, problematico numero del catalogo berniniano: il busto ritratto di Urbano VIII in camauro e mozzetta invernali e stola, che è noto in un esemplare marmoreo (Roma, Galleria Nazionale di Palazzo Barberini),⁹⁸ tre bronzei (Parigi, Louvre;⁹⁹ Firenze, Collezione Corsini;¹⁰⁰ Oxfordshire, Blenheim Palace, Collezione del Duca di Marlborough¹⁰¹), e uno in bronzo e porfido (ancora

presso la famiglia Barberini).¹⁰²

Trascrivo di seguito – per la prima volta integralmente – le lettere di Antonio Barberini a Gian Lorenzo che connettono le due opere:

“Signor cavalier Bernino,
poiché Vostra Signoria uscì di casa per non lasciarsi dir un addio da un amico, si contenti di lasciarselo scrivere, o, per dir meglio, di leggerlo in queste righe, e insieme la prego a conservarmi il suo affetto e a non scordarsi, quando la salute e gl'affari glielo permettono, di farmi fondere l'altra testa della santa memoria di Urbano, e di compirmi il favore del Crocifisso.

E, con la perfetta salute, prego a Vostra Signoria il colmo di ogni altra felicità. Di Genova, li XI novembre 1655, di Vostra Signoria affezionatissimo sempre, il cardinale Antonio Barberini”.¹⁰³

“Molto illustre signore,
io non so ringraziar Vostra Signoria abbastanza, ché fa più in fatti che in parole: mentre ha di già gettato il Cristo, col quale io saprò pregarlo come dovere. Vostra Signoria avrà parte nelle preghiere che porgo e porgerò per la sua priamazione [*sic*] e per le sue soddisfazioni.

Intendo ancora che la si accinga per il 2° gettito della testa della santa memoria di papa Urbano. Di questo, ella deve riconoscere che io me li stimi singolarmente tenuto.

E io raccolgo di qua che Mona Pippa avrà finora auto delle faccende pur assai, e che non vi voleva una manco sufficiente di Mona Pippa in questi tempi.

Mentre per fine mi raccomando al segretario di Mona Pippa, e a tutti di core prego ogni felicità.

Parigi, li X marzo 1656, di vostra signoria affezionatissimo sempre, il cardinal Antonio Barberini”.¹⁰⁴

A rigore, tutto ciò che possiamo desumere da queste righe è che nei primi mesi del 1656 Bernini fece gettare in bronzo un ritratto di Urbano VIII, che probabilmente aveva in precedenza già fatto fondere almeno un'altra volta (“l'altra testa”, “il 2° gettito”). La parola “testa” può benissimo indicare, per sinécdoche, un busto: specie in una corrispondenza così affiatata, si tratta quasi sicuramente della forma abbreviata dell'espressione “testa con petto”, cioè del giro di parole più comunemente utilizzato, in quegli anni, per definire un busto. Tuttavia, poiché almeno una delle versioni note dell'opera in questione consiste proprio in una testa di bronzo di Bernini innestata su una mozzetta di porfido lavorata da un altro artista,¹⁰⁵ non si può in teoria escludere del tutto che la parola “testa” vada intesa letteralmente.

In ogni caso, il nesso tra questo ritratto e il busto di Urbano VIII presso il Louvre può essere conservato solo a patto di allentarlo rispetto alle certezze della bibliografia più recente.

Tali certezze si basavano su due punti apparentemente fermi: 1) che l'opera menzionata nelle lettere fosse partita per la Francia, e finita nelle collezioni reali, subito dopo la sua realizzazione, e comunque entro il 1663;¹⁰⁶ 2) che il bronzo del Louvre (fig. 33) si potesse distinguere da quello quasi identico in Colle-



27. Domenico Guidi: ‘Crocifisso’ (modellato nel 1656-1657 circa; fuso agli inizi del XVIII secolo). Parigi, collezione privata.

zione Corsini grazie ad un'ape barberiniana collocata tra i cartigli che si aprono tra questo secondo busto e il peduccio (che in entrambi i casi sono stati fusi insieme): la presenza dell'insetto araldico nel bronzo fiorentino avrebbe infatti permesso di identificarlo con quello che, nel 1692, è descritto ancora presso il Palazzo delle Quattro Fontane, tra i beni del nipote ed erede cardinal Carlo, con “suo peduccio di metallo dorato con apetta di metallo in mezzo”.¹⁰⁷

Ora, invece: 1) il busto oggi al Louvre entrò nelle collezioni reali solo nel 1672; ed esso peraltro non fece il viaggio in Francia con il ‘Cristo’, spedito alla fine del 1662;¹⁰⁸ 2) anche il busto del Louvre ha un'identica apetta al centro del suo peduccio di bronzo.¹⁰⁹

Dunque (escludendo per il momento il busto di Blenheim Palace, che non ho mai visto direttamente, ma che dalle fotografie non sembrerebbe recare né cartiglio né ape), si deve concludere che le lettere di Antonio Barberini possono indistiguibilmente riferirsi sia all'esemplare fiorentino che a quello parigino.

Fin qui, la *pars destruens*. Tentiamo ora di proporre una nuova ricostruzione dei fatti che tenga conto di tutte le informazioni.

Alla fine del 1655 Antonio chiede a Bernini di gettare per la seconda volta un ritratto bronzeo dello zio. Il contesto induce infatti a supporre che pure la prima fusione fosse in suo possesso (egli ne chiede un'“altra”).

Nel 1658 egli domanda a Bernini di curare anche la realizzazione dello sgabellone foderato d'ebano su cui poggiare uno di essi.¹¹⁰ È esattamente il momento in cui Antonio inizia i lavori al palazzo di famiglia ai Giubbonari, nel quale sceglie di risiedere quando non si trova in Francia.¹¹¹

Quando Antonio muore, nel 1671, l'inventario di quel palazzo registra “una testa e busto e peduccio di metallo di ritratto della felice memoria di Urbano VIII con suo sgabellone di ebano scannellato, con tre ape di rilievo di metallo, mano del cavalier Bernini”.¹¹² Ma tra le sculture che provengono “dalle vigne” (cioè dalle varie residenze suburbane, ama-



28. Domenico Guidi: ‘Crocifisso’ (1656-1657 circa). Firenze, collezione privata.

tissime da Antonio, che era per l'appunto morto a Nemi) risulta anche un “Ritratto della felice memoria di Urbano 8 di metallo”.¹¹³ e che non si trattasse di opere secondarie lo dimostra il fatto che nella stessa lista è presente, per esempio, il ‘Carlo Barberini’ di Francesco Mochi.

Credo, dunque, che si possa ritenere che Antonio ottenne da Gian Lorenzo due fusioni identiche (una, appunto, nel 1656, e l'altra probabilmente poco prima; una da tenere ai Giubbonari, e l'altra in una villa), e che esse si debbano identificare nei due pezzi citati dall'inventario. Alla sua morte, uno fu donato al Re Sole, finendo poi al Louvre, e l'altro rimase al nipote Carlo, finendo poi ai Corsini per via matrimoniale. Le due opere erano identiche anche nel sostegno, perché le tre apette di metallo dorato caratterizzavano sia lo sgabellone rimasto a Roma, sia quello che accompagnò fino a Parigi il busto gemello.¹¹⁴ Ma, naturalmente, la questione più rilevante circa questi busti non è quella relativa alle loro vicende materiali, bensì quella che riguarda la loro collocazione cronologica nella parabola creativa berniniana.

In altri termini: cosa gettava in bronzo Bernini nel 1656? Un suo modello recente, o invece una creta risalente a dieci o addirittura a vent'anni prima, cioè ai tempi del pontificato di Urbano?

Rudolf Wittkower pensava che dietro a tutta questa serie ci fosse un modello degli anni quaranta, da cui dovevano dipendere sia i bronzi che il marmo, che egli riteneva di mediocre qualità ed assegnava all'*atelier* di Bernini.¹¹⁵ Più recentemente, Andrea Bacchi ha proposto di datare ai primi anni trenta sia il modello che il marmo, che egli considera invece del tutto autografo.¹¹⁶

Personalmente, mi trovo più d'accordo con la cronologia di Wittkower, anche se la spingerei ancora più basso.

Mentre la testa dei tre bronzi deriva evidentemente da un modello realizzato da Bernini



29. Domenico Guidi: 'Crocifisso' (1656-1657 circa), particolare del volto. Firenze, collezione privata.

durante la vita del papa (probabilmente proprio tra il 1640 ed il 1644), il movimento della mozzetta e l'invenzione della ricca stola, decorata con le tre corone papali e le chiavi petrine incrociate, mi sembrano decisamente più avanzati, e davvero impensabili se collocati prima dei busti di Richelieu e Innocenzo X. Essi mi paiono già annunciare ciò che vedremo nel primo busto di Alessandro VII, datato proprio al 1657.¹¹⁷

Recentemente ho anzi avuto modo di studiare una replica di quest'ultimo ritratto, fin qui ignota agli studi (fig. 34).¹¹⁸ Si tratta a mio avviso di una versione di *atelier* del tutto coeva all'originale: di buona qualità in certi passaggi, meno felice in altri (come la bom-

batura eccessiva del camauro e la rigidità della mozzetta). È difficile pronunciare un nome per un'opera così evidentemente fedele al prototipo del maestro: se nel bel trattamento espressivo delle arcate sopraciliari, quasi trasformate in onde, si percepisce qualcosa della potenza immaginifica di Antonio Raggi, altri dettagli più riduttivamente convenzionali (come i baffi o le incisioni delle pupille) portano invece nella direzione di interpreti più diligenti (come Antonio Giorgetti, per esempio).

In ogni caso, il busto è rilevante ai fini del nostro discorso perché papa Chigi vi indossa non la stola che sfoggia nell'autografo berniniano da cui esso deriva, ma invece la stessa, identica stola che ricorre nell'*Urbano VIII* in marmo e bronzo: e ciò rafforza, a mio avviso, l'idea che l'invenzione di questi ultimi risalga proprio alla metà degli anni cinquanta.

Mi chiedo, anzi, se il marmo di Palazzo Barberini (fig. 35) – che anch'io, come Wittkower, giudico di *atelier* – non sia stato concepito proprio a *pendant* del busto di Alessandro VII ora riemerso (hanno la stessa altezza, anche se non la stessa qualità: che è comunque ben maggiore nel busto urbaniano), o di una sua versione oggi non nota. Tornando a Roma, Antonio poteva desiderare di accostare un busto del pontefice regnante a quello del pontefice suo zio, per esprimere la continuità culturale e politica tra l'era barberiniana e quella chigiana. E fin dai tempi della coppia bronzea Paolo V-Gregorio XV,¹¹⁹ Bernini era abituato a suggerire questo tipo di messaggio attraverso coppie di busti-ritratto connesse dall'identità dei paramenti liturgici indossati dai papi. Ma naturalmente, al momento si tratta solo di un'ipotesi, per giunta assai difficile da dimostrare.

Ciò che invece ritengo probabile è che, intorno al 1655, Bernini abbia fuso in bronzo, per Antonio Barberini, almeno due versioni identiche di un modello ottenuto innestando una testa di Urbano VIII plasmata quindici anni prima su un busto invece realizzato *ex novo* in quel momento: per fortuna oggi conosciamo entrambe queste magnifiche opere, benché non sappiamo quale delle due si debba connettere al commovente carteggio tra l'artista e il suo committente.

Il nucleo di questo testo è stato presentato il 10 giugno 2008 presso la Bibliotheca Hertziana di Roma, il 27 giugno 2008 presso l'Università di Firenze e il 23 novembre 2009 presso l'Università di Trento: la versione attuale deve molto alle critiche e alle domande di coloro che sono intervenuti in quelle occasioni.

1) Si vedano soprattutto: H. Voss, *Ein Vergessenes Werk Lorenzo Berninis*, in 'Zeitschrift für Bildende Kunst', 58, 1924/25, pp. 35-38; E. Tormo y Monzó, *Los cuatro grandes crucifijos de bronce dorado de El Escorial. Obra de Pompeo Leoni, Pietro Tacca, Lorenzo Bernini y Domenico Guidi*, in 'Archivo Español de Arte y Arqueología', II, 1, 1925, pp. 117-145; R. Battaglia, *Crocifissi del Bernini in San Pietro in Vaticano*, Roma, Reale Istituto di studi romani, 1942, pp. 13-14; R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*, London, Phaidon, 1955, p. 217; V. Martinelli, *Novità berniniane. 1. Un busto ritrovato: la madre di Urbano VIII. 2. Un 'Crocifisso' ritrovato?*, in 'Commentari', VII, 1, 1956, pp. 23-40; M. e M. Fagiolo dell'Arco, *Bernini. Una introduzione al gran teatro del barocco*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1967, scheda 150; F. Petrucci, *Bernini pubblico e Bernini privato. La Fontana dei Fiumi e il tema cristologico*, in Velázquez, Bernini, Luca Giordano. *Le corti del Barocco*, catalogo della mostra tenutasi a Roma, Scuderie del Quirinale, nel 2004, a cura di F. Checa Cremades, Milano, Skira, 2004, pp. 67-83 (78).

2) F. Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini*, Firenze, Vincenzo Vangelisti, 1682, p. 37.

3) *Ibidem*, p. 106. Per un italiano che scrive intorno al 1680, la collocazione dell'Escorial a Madrid appare un'inesattezza decisamente veniale.

4) S. Fraschetti, *Il Bernini. La sua vita, la sua opera, il suo tempo*, Milano, Ulrico Hoepli editore, 1900, p. 216.

5) Cfr. la nota 1.

6) Così infatti, giustamente, M.E. Gómez Moreno, *La escultura religiosa y funeraria en El Escorial*,



30. Domenico Guidi: 'Apostolo (San Giacomo Minore?)' (1657-1658). Roma, Chiesa del Gesù, sagrestia.



31. Domenico Guidi: base per 'Crocifisso', particolare di una delle due teste angolari di cherubino (1656-1657 circa). Varazze, San Domenico, altar maggiore.

in *El Escorial 1563-1963*, II, Madrid, Ediciones Patrimonio Nacional, 1963, pp. 491-520 (512).

7) J. Montagu, *Alessandro Algardi*, New Haven-London, Yale University Press, 1985, II, p. 386, cat. L.90.

8) D.G. Cueto, *Don Diego de Aragón, IV duque de Terranova, y el envío de esculturas para Felipe IV durante su embajada en Roma (1654-57)*, in 'Archivo Español de Arte', LXXVIII, 311, 2005, pp. 317-322 (317-318).

9) D. Bernini, *Vita del cavalier Gio. Lorenzo Bernini*, Roma, a spese di Rocco Bernabò 1713, p. 64.

10) Non mi pare convincente il tentativo di Petrucci, *Bernini pubblico e Bernini privato* cit., p. 78, di collegare al 'Cristo' escorialense alcune note del diario di Fabio Chigi del 1654. Sembra, invece, più aderente l'interpretazione degli stessi passi proposta da B. Fabian, *Fabio Chigi, la Cappella di Santa Maria del Popolo e il "cav. Bernini"*, in *Gian Lorenzo Bernini regista del barocco. I restauri*, a cura di C. Strinati, M.G. Bernardini, Milano, Skira, 1999, pp. 47-56 (51-52).

11) G. Baglione, *Le vite de' pittori, scultori e architetti dal pontificato di Gregorio XIII sino a tutto quello d'Urbano VIII*, Roma, Andrea Fei, 1642, p. 366. Il 21 giugno 1648, in verità, il bronzo di Tacca doveva ancora essere dorato: cfr. F. Iñiguez Almech, *La Casa del Tesoro. Velázquez y las obra reales*, in *Varia Velázquez*, I, Madrid, Ministerio de Educación Nacional, 1960, pp. 649-682 (664, 669). Sull'inaugurazione del Panteón si veda F. De Los Santos, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el real del Escorial*, Madrid, en la Imprenta Real, 1657. Una ricapitolazione generale della storia costruttiva e decorativa dell'ipogeo funerario è in A. Bustamante García, *El Panteón de San Lorenzo del Escorial. Papeletas para su historia*, in 'Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte - Universidad Autónoma de Madrid', IV, 1992, pp. 161-215, con indicazione della ricca bibliografia precedente.

12) Cfr. F. Navarro Franco, *El Real Panteón de San Lorenzo de El Escorial*, in *El Escorial 1563-1963* cit., II, pp. 713-737 (736).

13) Vedi oltre nel testo.



32. Domenico Guidi: 'Crocifisso' (1656-1657 circa). Genova, San Filippo Neri, altar maggiore.

14) De Los Santos, *Descripción breve* cit., pp. 43-44, 134.

15) A.A. Palomino, *Vida de Don Diego Velázquez de Silva* [1724], introducción, edición y notas de M. Morán Turina, Madrid, Akal, 2008, p. 50; Torro y Monzó, *Los quatro grandes crucifijos* cit.; M. Morán, K. Rudolf, *Nuevos documentos en torno a Velázquez y a las collecciones reales*, in 'Archivo Español de Arte', LXV, 1992, pp. 289-302 (301, per la data esatta dell'arrivo); Cueto, *Don Diego de Aragón* cit., pp. 318-320.

16) Montagu, *Alessandro Algardi* cit., II, p. 327, 15.D.1.

17) Balducci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini* cit., p. 74.

18) Per il giudizio di Zeri cfr. I. Faldi, *Berniniana: un nuovo libro e una scultura inedita*, in 'Paragone', VI, 1955, 71, pp. 47-52 (52).

19) Martinelli, *Novità berniniane* cit.

20) R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*, London, Phaidon, 1966, pp. 292-232.

21) A. Nava Cellini, *Note per l'Algardi, il Bernini e il Reni*, in 'Paragone', XVIII, 1967, 207, pp. 35-41; Montagu, *Alessandro Algardi* cit., II, p. 33, cat. 16.C.22.

22) Cfr. T. Montanari, *Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino*, in 'Prospettiva', 87-88, 1997,

pp. 42-68 (50).

23) *Ibidem*, p. 51.

24) *Ibidem*.

25) Un'anticipazione in T. Montanari, *Percorsi per cinquant'anni di studi berniniani*, in 'Studio-Lo', 3, 2005, pp. 269-298 (281).

26) M. Fagiolo Dell'Arco, *Berniniana. Novità sul regista del Barocco*, Milano, Skira, 2002, pp. 112-119.

27) In quel momento il bronzo si trovava a Londra, dove lo potei studiare grazie alla cortesia di Alexandre Wakhewitch. Sono molto grato a Jennifer Montagu per avermene, allora, segnalato la presenza. Al contrario di chi scrive, tuttavia, la studiosa, nutre forti perplessità sull'autografia berniniana dell'opera.

28) Nell'aprile 2006, grazie alla liberalità del Patrimonio Nacional, e soprattutto alla disponibilità personale di María Jesús Herrero Sanz e di Almudena Pérez de Tudela.

29) Considerazioni (ma non conclusioni) analoghe in Fagiolo Dell'Arco, *Berniniana* loc. cit.

30) Cfr. ancora F. Negri Arnoldi, *Origine e diffusione del Crocifisso barocco con l'immagine del Cristo vivente*, in 'Storia dell'arte', 20, 1974, pp. 57-80.

31) Già Battaglia, *Crocifissi del Bernini* cit., pp. 15-16 notava il rapporto con il Reni di San Lorenzo in Lucina (anche se lo faceva a proposito del 'Cristo vivo' vaticano, per cui vedi oltre nel testo). Il 'Crocifisso' per la Spagna mostra invece (specie

nel perizoma) un'impressionante dipendenza da quello dipinto dal Reni nel 1625 per la Trinità dei Pellegrini (cfr. V. Martinelli, *La "Imago Christi" secondo Bernini. Costanti e varianti tipologiche e formali*, in *L'ultimo Bernini, 1665-1680. Nuovi argomenti, documenti, immagini*, a cura di Idem, Roma, Quasar, 1996, pp. 181-231 [183]).

32) Sul problema del Bernini scultore in metallo cfr. T. Montanari, *Un 'Tritone' d'argento di Gian Lorenzo Bernini*, in 'Prospettiva', 113-114, 2004, pp. 175-182, con bibliografia precedente.

33) Un particolare già notato da Fagiolo Dell'Arco, *Berniniana* cit., p. 113.

34) Montanari, *Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino* cit., p. 50.

35) S. Bandera Bistoletti, *Lettura di testi berniniani: qualche scoperta e nuove osservazioni dal Journal di Chantelou e dai documenti della Bibliothèque Nationale di Parigi*, in 'Paragone', XXXVI, 1985, 429, pp. 43-70 (50).

36) La lettera è stata citata in Bandera Bistoletti, *Lettura di testi berniniani* cit., p. 62, nota 2. La frase sul busto del papa è stata pubblicata da A. Bacchi, scheda 13 in *I marmi vivi. Bernini e la nascita del ritratto barocco*, a cura di A. Bacchi, T. Montanari, B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, catalogo della mostra (Firenze, Museo Nazionale del Bargello, 3 aprile-12 luglio 2009), Firenze, Giunti, 2009, pp. 260-263 (260). In appendice a questo saggio si può leggere una trascrizione integrale della missiva.

37) In Bandera Bistoletti, *Lettura di testi berniniani* cit., p. 43.

38) *Ibidem*. Le due sculture risultano per la prima volta nell'inventario dei *Bustes et figures de bronze* concluso il 20 marzo 1684 (J. Guiffrey, *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous*

Louis XIV (1663-1715), Paris, Au siège de la Société, deuxième partie, 1886, p. 35: "51. Un grand bust de bronze du pape Urbain VIII, avec son [scole] de bronze doré, hault de 3 pieds; 52. Un grand scabellon d'ebene, orné par devant de trois godrons et de trois mouches de bronze doré, sur lequel se met ledit buste de pape Urbain, hault de 4 pieds, 2 pouces; 53. Un Crucifix de bronze, du Cavalier Bernin, hault, depuis les pieds usqu'à la teste, de 4 pieds 1/2").

39) *Les sculptures au Musée du Louvre*, par M. Beaulieu, M. Charageat, G. Hubert, Paris, Editions des Musées nationaux, 1957, p. 152, n. 1544, ove si afferma che il busto di Urbano VIII si troverebbe "dans tous les inventaires des collections royales à partir de 1663".

40) S. Bandera, *Bernini e Chantelou: affinità elettive ante litteram*, in 'Paragone', L, 24-25, 1999, pp. 57-81 (61).

41) Tra questi l'utile *Repertorio dei busti-ritratto di Bernini* curato da Andrea Bacchi e Anne-Lise Desmas, in *I marmi vivi* cit. pp. 342-252 (346). Nello stesso equivoco è caduta, curiosamente, anche una specialista del mecenatismo di Antonio Barberini: K. Wolfe, *Protector and Protectorate: Cardinal Antonio Barberini's Art Diplomacy for the French Crown at the Papal Court*, in *Art and Identity in Early Modern Rome*, edited by J. Burke, M. Bury, Aldershot, Ashgate, 2008, pp. 113-132 (127).

42) A. Schnapper, *Curieux du Grand siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVII siècle. Œuvres d'art*, Paris, Flammarion, 1994, pp. 315-316; *Les Bronzes de la Couronne*, catalogo della mostra tenutasi al Louvre nella primavera 1999, Paris, Editions de la Réunion des Musées nationaux, 1999, pp. 14-15, 86-87.

43) Schnapper, *Curieux du Grand siècle* cit., p. 316.

44) Cfr. I. Reverberi, *Per la storia della Biblioteca Barberini: i libri del cardinale Antonio Barberini jr.*, tesi di dottorato in Scienze Bibliografiche, relatori V. Romani, M.T. Biagetti, Università di Udine, 2004-2005, p. 103.

45) Cfr. Schnapper, *Curieux du Grand siècle* cit., p. 316.

46) La lettera è stata scoperta da Stefano Santangelo, cui sono molto grato per avermi consentito di pubblicarla. Essa è stata inclusa nella tesi di laurea (*Il carteggio del cardinale Antonio Barberini junior*, p. 112) che Santangelo ha discusso, sotto la mia direzione, presso la Facoltà di Conservazione dei Beni culturali, Università della Tuscia, Viterbo, nell'anno accademico 2005-06: "Per haver licenza della statua e crocifisso che si deve mandare a Vostra Eminenza, si deve passare con memoriale a Nostro Signore. Et havendolo fatto conforme mi comandò il cavalier Bernini, fui a presentarlo a monsignor Nini, il quale nel medesimo giorno lo fece con il solito rescritto recapitar al medesimo cavaliere. Con tal occasione mi comandò di far un'humile riverenza a Vostra Eminenza per parte sua, come eseguisco. Il cavaliere poi si è preso la briga di far aggiustar e l'una e l'altro, e di suo ordine ho pagato allo scultore scudi 32 per la spesa da esso fatta in fare allustrare la detta statua. Sentirà dal signor Tursi Vostra Eminenza la difficoltà che si incontra per causa del vascello nel trasmetter le robe comandate dalla Vostra Eminenza, e se di costà si potesse farle giungere qualche ordine, per quello ha detto il capitano di non passar Tolone, lo stimerei necessario. E qui, senza più, a Vostra Eminenza humilmente mi inchino. Roma, li 21 novembre 1662" (Biblioteca Apostolica Vaticana, Carteggi provvisori, 221, *Lettere del signor cardinale al Marcaccioni, e del medesimo a Sua Eminenza*, cc. 343v-344r). Per l'identificazione della statua nella 'Madonna' del



33. Gian Lorenzo Bernini: 'Busto di Urbano VIII' (1656). Parigi, Museo del Louvre.



34. Atelier di Gian Lorenzo Bernini: 'Busto di Alessandro VII' (1656). Collezione privata.

Raggi si veda la tesi di Santangelo alle pp. 24-30.

47) Cfr. R. Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini. The sculptor of the Roman Baroque*, London, Phaidon, third edition revised by H. Hibbard, T. Martin, M. Wittkower, 1981, p. 224.

48) Cfr. *Les Bronzes de la Couronne* cit., p. 87, n. 53.

49) *Ibidem* (l'equivalenza con i piedi francesi dà il risultato esatto di 138 cm, da considerare però con tutta l'approssimazione del caso).

50) Fagiolo Dell'Arco, *Berniniana* cit., pp. 114-115.

51) Cfr. *Les Bronzes de la Couronne* cit., pp. 86-87.

52) F. Petrucci, scheda n. 20, in G. Morello, F. Petrucci, C.M. Strinati, *La Passione di Cristo secondo Bernini. Dipinti e sculture del Barocco romano*, catalogo della mostra (Roma, 3 aprile-2 giugno 2007), Roma, Ugo Bozzi Editore, 2007, pp. 88-101.

53) *Ibidem*, p. 101.

54) In una comunicazione scritta ai proprietari dell'opera.

55) Tali schede sono oggi nell'Archivio presso il Palazzo Chigi di Ariccia.

56) Cfr. F. Petrucci, *Palazzo Chigi com'era. Gli interni in alcune fotografie d'archivio anteriori al 1918*, in *Palazzo Chigi*, a cura di C. Strinati, R. Vodret, Milano, Electa, 2001, pp. 101-127 (102, 110-111).

57) Montanari, *Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino* cit., p. 50.

58) Balducci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini* cit., p. 74.

59) Montanari, *Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino* cit.

60) Cfr. *ibidem*, p. 66, nota 66.

61) T. Lazzari, *Ascoli in prospettiva colle sue più*

singolari pitture, sculture e architetture, Ascoli, Morganti e Picciotti, 1724, pp. 94-95.

62) Roma, Archivio Storico Capitolino, Archivio Urbano, XLIV, 29, *Testamentum eminentissimi domini cardinalis Sfortiae Pallavicini*, cc. non nn., aperto il 5 giugno 1667. Cfr. Montanari, *Gian Lorenzo Bernini e Sforza Pallavicino* cit., p. 66, nota 57.

63) G.G. Carli, *Memorie di un viaggio fatto per l'Umbria, per l'Abruzzo e per la Marca, dal dì 5 agosto al dì 14 settembre 1765*, a cura di G. Forni, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1989, p. 37. Devo anche questa notizia alla cortesia di Furio Cappelli.

64) L'opera è quindi documentata presso le Galleries Hailbronner di Parigi (1909); nella celebre collezione newyorkese del magnate americano del tabacco Thomas Fortune Ryan; all'asta del 1933 presso l'American Art Association Anderson Galleries (lotto 419, come seguace di Giambologna); nella collezione McClure Halley, New York; nella collezione di Geraldine Rockefeller Dodge; all'asta Sotheby's di New York del 1975 (lotto 1064); nella Galleria di Piero Corsini a Montecarlo; e infine presso le Salander - O'Reilly Galleries, New York. Devo la conoscenza di queste notizie alla cortesia di Andrew Butterfield.

65) Si veda Montanari, *Percorsi per cinquant'anni di studi berniniani* cit., pp. 287-288.

66) Cfr. L. Rice, *The Altars and Altarpieces of New St. Peter's. Outfitting the Basilica, 1621-1666*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997, pp. 182-186.

67) Cfr., qui sopra, la nota 15. È ancora il padre de Los Santos a dare per primo notizia dello spostamento, descrivendo la Cappella del Collegio nelle varie riedizioni del suo testo: "En el otro testero de frente ay un altar ... en que está colocada una imagen de Christo Señor Nuestro crucificado, de preciosissima hechura. Es de bronce y estuvo antes en la capilla del Panteon, y por ser pequeño para allí, aunque tiene cinco pies de alto, mandó el católico Rey Filipo Quarto se pusiesse aquí, y se le hiziesse el retablo, para que estuviesse con toda decencia" (si usa qui la quarta edizione: F. De Los Santos, *Descripción breve del Monasterio de S. Lorenzo el real del Escorial*, Madrid, en la Imprenta Real, 1698, f. 92v).

68) La reale identità dell'autore del 'Cristo' del Panteón fu recuperata da Tormo y Monzó, *Los quatro grandes crucifijos* cit.

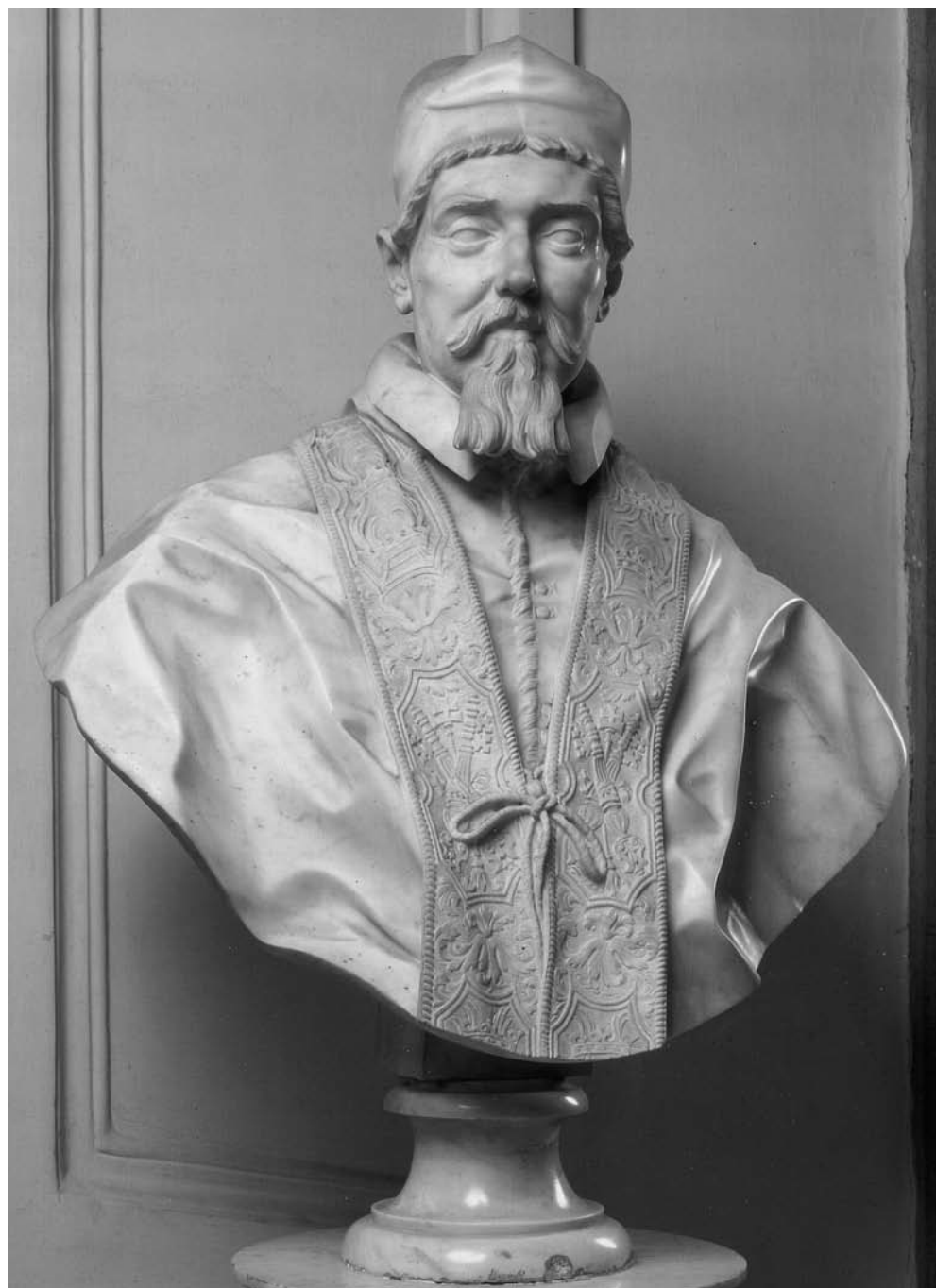
69) Palomino, *Vida de Don Diego Velázquez* cit., p. 50.

70) Per un esame di tutte le contrastanti congetture circa le ragioni dell'arrocco tra Bernini e Guidi cfr. ancora Tormo y Monzó, *Los quatro grandes crucifijos* cit. Per una riconsiderazione recente (e condivisibilmente scettica verso le ragioni tradizionalmente addotte) cfr. G. Extermann, *Antonio Raggi all'Escorial*, in "Il più dolce lavorare che sia". *Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsig, N. Etienne. G. Extermann, Milano, Silvana Editoriale, 2009, pp. 143-151 (148).

71) Oltre a Tormo y Monzó, *Los quatro grandes crucifijos* cit., p. 134, così ancora Gómez Moreno, *La escultura* cit., p. 512, e J.J. Martín González, *El escultor en Palacio. Viaje través de la escultura de los Austrias*, 1991, p. 197 (il quale pensa ad una cattiva resa del 'Cristo' berniniano nelle condizioni di luce della cappella).

72) Al termine di alcuni lavori attualmente in corso, il 'Crocifisso' sarà purtroppo rimosso dal retablo appositamente disegnato dall'architetto José de la Torre secondo le indicazioni di Filippo IV e Velázquez, per essere collocato nella Celda Prioral Baja, e venir dunque compreso nell'itinerario delle visite.

73) Come testimonia De Los Santos, *Descripción breve* cit., 1698, p. 93, la Cappella era ornata so-



35. *Atelier* di Gian Lorenzo Bernini: 'Busto di Urbano VIII' (1656). Roma, Galleria nazionale di arte antica di Palazzo Barberini.

prattutto da copie. Cfr. B. Bassegoda, *El Escorial como museo. La decoración pictórica mueble en el Monasterio de El Escorial desde Diego Velázquez hasta Frédéric Quilliet (1809)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2002, pp. 313 sgg. Bisogna, tuttavia, osservare che la relativa periferizzazione dell'opera non impedisce, per esempio, ad Antonio Ponz non solo di vedere e apprezzare l'opera (negli anni sessanta del Settecento), ma anche di attribuirgli rettemente a Bernini, collegandola alla biografia baldinucciana: laddove lo stesso celebre autore riferiva ancora a Tacca il 'Cristo' di Guidi sull'altare del sacello funebre (A. Ponz, *Viaje de España*, preparación, introducción e índices adicionales de Casto María del Rivero, Madrid, M. Aguilar Editor, 1947, pp. 175, 211-212). È pur vero che una meno sorvegliata bibliografia moderna tende a dimenticare che, tra il Tacca e il Guidi, anche Bernini è stato sull'altare del sepolcro reale: cfr. ad esempio J. Brown, *Velázquez. Painter and Courtier*, New Haven - London, Yale University Press, 1986, pp. 232-233.

74) Cfr. per esempio E. Harris, *Velázquez*, Oxford, Phaidon, 1982, pp. 118-120.

75) D. Dombrowski, *Giuliano Finelli Bildhauer zwischen Neapel und Rom*, Frankfurt etc., Peter Lang, 1997, pp. 415-416.

76) Iñiguez Almech, *La Casa del Tesoro* cit., pp. 664, 669.

77) G.L. Bernini, *L'impresario*, a cura di M. Ciavarella, Roma, Salerno Editrice, 1992, p. 42.

78) Paul Fréart de Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin en France* [1885], a cura di M. Stanic, Paris, Macula, 2001, pp. 51-52 (8 giugno).

79) Cfr. T. Montanari, *Bernini e Cristina di Svezia. Alle origini della storiografia berniniana*, in A. Angelini, *Gian Lorenzo Bernini e i Chigi tra Roma e Siena*, Milano, Monte dei Paschi di Siena-Amilcare Pizzi Editore, 1998, pp. 330-477 (394).

80) Chantelou, *Journal de voyage du cavalier Bernin* cit., p. 98 (30 luglio).

81) Sui quali vedi soprattutto Battaglia, *Crocifissi del Bernini* cit.; Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini* cit., 1966, p. 229; U. Schlegel, *I crocifissi degli altari di San Pietro in Vaticano*, in 'Antichità viva', 20, 1981, pp. 37-42; M. Worsdale, schede 24 e 25, in C. Johnston, G. Vanier Shepherd, M. Worsdale, *Vatican Splendours. Masterpieces of Baroque Art*, catalogo della mostra itinerante per il Canada nel 1986-87, Ottawa, National Gallery of Canada, 1986, pp. 96-98; V. Martinelli, *L'ultimo Crocifisso del Bernini*, in *L'ultimo Bernini* cit., pp. 161-180; A. Marchionne Gunter, *Documenti della Fabbrica di S. Pietro su crocifissi, opere bronzee berniniane e altri lavori per l'arredo barocco della Basilica Vaticana*, in 'Archivio della Società Romana di Storia Patria', 120, 1998, pp. 167-209; E. Bianca Di Gioia, scheda in *Raccolte della Città di Perugia. Collezione Valentino Martinelli*, a cura di F.F. Mancini, Milano, Electa, 2002, pp. 84-87.

82) Cfr. Battaglia, *Crocifissi del Bernini* cit.; Marchionne Gunter, *Documenti della Fabbrica* cit.

83) Battaglia, *Crocifissi del Bernini* cit., p. 5.

84) Cfr. Di Gioia cit. Anche la croce di Kotor reca un Cristo morto.

85) Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini* cit., 1966, p. 229.

86) Schlegel, *I crocifissi degli altari di San Pietro* cit.

87) In Battaglia, *Crocifissi del Bernini* cit., p. 27.

88) Il contratto si trova nell'Archivio della Fabbrica di San Pietro, ed una copia è conservata nel fondo dei Trenta Notai dell'Archivio di Stato di Roma. Esso è stato trascritto in C. Giometti, *Domenico Guidi a Roma dal 1667 al 1701: tra monumentalità accademica e creatività pittorica*, tesi di dottorato in Storia delle arti visive, Universi-

tà di Pisa, 2003-04, e verrà pubblicato nel libro dello stesso Giometti in corso di stampa.

89) *Ibidem*.

90) *Ibidem*.

91) Una targhetta apposta dietro la base recita: "Dono della marchesa Thea Cattaneo della Volta Spinola al padre Cristoforo G. Bisio O.P." Ringrazio nel modo più sentito Fra' Candido Capitani, superiore del convento di Varazze, per la generosissima disponibilità e per queste informazioni.

92) Cfr. Montagu, *Alessandro Algardi* cit., I, pp. 214-215; II, pp. 356-357.

93) Cfr. L. Magnani, *Dall'immagine della carità, alla rappresentazione dell'estasi, al "decoro" dell'edificio religioso: spunti per una ricerca sull'iconografia oratoriana a Genova, in La congregazione di San Filippo Neri: per una storia della sua presenza a Genova*, a cura di C. Paolucci, in 'Quaderni franconiani', 10, 2, 1997, pp. 91-125 (100-102); C. Giometti, *La galleria cartacea di Domenico Guidi, ovvero la stampa di traduzione come forma di autopromozione*, in 'Polittico', 4, 2005, pp. 47-62 (54-55, 61).

94) *Notizie di Domenico Guidi*, in Zibaldone baldinucciano, a cura di B. Santi, Firenze, S.P.E.S., 1980, I, pp. 481-488 (488).

95) C. Giometti, *Uno studio e i suoi scultori. Gli inventari di Domenico Guidi e Vincenzo Felici*, Pisa, Plus, 2007, pp. 36 e 60, nota 148.

96) *Ibidem*, p. 86.

97) Baldinucci, *Vita del cavaliere Gio. Lorenzo Bernini* cit., p. 74. Sull'immediata fortuna secentesca di questa *agudeza* berniniana si veda F. Caglioti, *Il 'Crocifisso' ligneo di Donatello per i Servi di Padova*, in 'Prospettiva', 130-131, 2008, pp. 50-106 (84-85, nota 2).

98) Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini* cit., 1981, pp. 185-186.

99) *Ibidem*.

100) A. Bacchi, scheda in *I marmi vivi* cit., pp. 260-263.

101) C. Avery in *Effigies and Ecstasies. Roman Baroque Sculpture and Design in the age of Bernini*, a cura di A. Weston Lewis, catalogo della mostra tenutasi ad Edimburgo nell'estate del 1998, Edinburgh, National Gallery of Scotland, 1998.

102) Cfr. la scheda 12 di A. Bacchi e l'*addendum* di Tomaso Montanari in *I marmi vivi* cit., pp. 254-259.

103) Paris, Bibliothèque Nationale de France, Ms. Ital. 2082, c. 52r. Cfr., sopra, le note 36 e 37.

104) *Ibidem*, c. 62r. Nel registro ironico e familiare che Antonio si concedeva con Bernini, "Monna Pippa" è naturalmente Donna Olimpia Maidalchini Pamphili, ulteriormente ridimensionata dal recentissimo cambio di pontificato.

105) Cfr., sopra, la nota 102.

106) Cfr. sopra nel testo, e le note 35-41.

107) Così A. Bacchi, scheda in *I marmi vivi* cit., pp. 260-262.

108) Cfr. sopra nel testo, e le note 42-47.

109) Oltre all'evidenza dell'opera stessa, si veda *Les sculptures européennes du musée du Louvre*, catalogue sous la direction de G. Bresc Bautier, Paris, Somogy-Musée du Louvre Éditions, 2006, p. 79, dove però si sostiene che altre due api sarebbero state strappate via dal peduccio. Quest'ultima è un'affermazione che non si concilia in alcun modo con l'aspetto dell'opera, e che deriva con ogni probabilità da una cattiva comprensione del testo dell'inventario del 1684, dove si rammentano, sì, tre api metalliche (cfr. Guiffrey, *Inventaire* cit.: "52. Un grand scabellon d'ebene, orné par devant de trois godrons et de trois mouches de bronze doré, sur lequel se met ledit buste

de pape Urbain, hault de 4 pieds, 2 pouces"), ma poste sullo sgabellone d'ebano (oggi non noto), e non sul peduccio bronzo.

110) Cfr. M. Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents and Inventories of Art*, New York, New York University Press, 1975, doc. 118, p. 15; A. Bacchi, scheda in *I marmi vivi* cit., p. 260.

111) Cfr. P. Waddy, *Seventeenth-Century Roman Palaces: use and art of plan*, Cambridge-Mass, Mit Press, 1990, pp. 171-172.

112) Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents* cit., p. 331; A. Bacchi, scheda in *I marmi vivi* cit., p. 260.

113) Aronberg Lavin, *Seventeenth-Century Barberini Documents* cit., p. 335.

114) Cfr. qui sopra le note 38, 109.

115) Wittkower, *Gian Lorenzo Bernini* cit., 1981, pp. 185-186. Seguito da P. Zitzlsperger, *Gian Lorenzo Bernini. Die Papst-und Herrscherporträts. Zum Verhältnis und Macht*, München, Hirmer Verlag, 2002, pp. 167-169.

116) A. Bacchi, "Veramente è vivo e spira". Bernini e il ritratto, in *I marmi vivi* cit., pp. 21-69 (54); Idem, *ibidem*, pp. 254-256, 260-263.

117) Alessandro Angelini, *Il busto marmoreo di Alessandro VII scolpito da Gian Lorenzo Bernini nel 1657*, in 'Prospettiva', 89-90, 1998, pp. 184-192.

118) Si trova in collezione privata, ed è alto 82 cm. È diverso dalla versione già Brasini (per la quale cfr. Fagiolo Dell'Arco, *Berniniana* cit., p. 59).

119) Cfr. T. Montanari, scheda 19 in *Due collezionisti alla scoperta dell'Italia. Dipinti e sculture dal Museo Jacquemart-André di Parigi*, a cura di A. Di Lorenzo, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 16 ottobre 2002-16 marzo 2003), Milano, Silvana Editoriale, 2002, pp. 116-119.